



ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

“ К і н о ”

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА НА 1927 РІК на багато-ілюстрований журнал української кінематографії «Кіно», що після реорганізації виходитиме двічі на місяць. Журнал «Кіно» міститиме статті своїх постійних співробітників з найбільших міст СРСР та з-за кордону.

Журнал «Кіно» після реорганізації коштуватиме на рік—3 крб. 25 коп., на 6 місяців—1 крб. 65 к., на 1 місяць—30 коп. Окремий номер скрізь 15 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: в Головній Конторі видавництва, Київ, Бульвар, Шевченка, 12, по обласних відділах ВУФКУ, уповноважені видавництва, що мають посвідчення, та по всіх пошто-вих конторах УСРР та СРСР.

Стор.

Зміст № 12 «Кіно»

- | | |
|--|---|
| 1. Г. Косляченко. Пам'яті тов. Блакитного | 1 |
| 2. М. Бажан. Рік української революційної кінематографії | 2 |

КІНО-ТРИБУНА

- | | |
|---|----|
| 3. Белла Балаш. Вилазка до нового виміру | 5 |
| 4. П. Нечес. Шляхи й роздоріжжя | 7 |
| 5. Альф. Пересувне кіно, чи кіно стаціонарне | 9 |
| 6. Г. Зитворницький. Культур-фільм | 10 |
| 7. Проф. Бричевський. Про роботу над фільмом „Тарас Шевченко“ | 13 |
| 8. Соловей. Дбати за кіно-театр | 16 |
| 9. Кертез. Історія про фото-кіно контингент | 18 |
| 10. А. Басселес. Московський екран | 20 |
| 11. Хроніка ВУФКУ | 22 |

ЗА КОРДОНОМ

- | | |
|--|----|
| 12. Spectator. По берлінських кіно | 23 |
| 13. „Метрополіс“ | 26 |
| 14. Хроніка закордонного кіно | 28 |

В И Д А Є
В У Ф К У

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 12

Грудень, 1926 року

№ 12

ПАМ'ЯТІ ТОВА. БЛАКИТНОГО

Звисає неба олив'яний дах.
Над Київом сніжинки падають понурі.
В моє вікно
крилом ударив птах,
втікач од вітру, склякоти і бурі.

Куди втіка?
Його притулок де?
Мені і вам не відати ніколи!...
І так життя проходить день-у-день
слідами сніжними
над містом
і над полем.

Пішов і ти
у непроглядну ніч,—
зникає в темі
чоло твоє похиле.
Життя і смерть—така звичайна річ,
та тільки журно:
ще одна могила.

У неспокійний,
вечірний час,
коли на дворі—буря і тривога,—
сталевий зір очей твоїх погас
і дзвін грудей
замовк десь за порогом.

Учора так,
незмінно і тепер.
Зустрінемо і ми
законну
неминучість.

І тільки біль,
що праці раб помер,
а дні такі сіренькі, як онучі.

Відомо всім,—
за роком пройде рік,
минуть віки
у синю даль
юрбою.

І буде сонце ласкою горіть
спокійно так над смертною рікою.

Григорій Косляченко



ВАСИЛЬ БЛАКИТНИЙ

один з найбільших українських поетів Революції, віддалий бо-
рець за перемогу пролетаріату, один з перших організаторів
жовтневої української літератури, журналіст і публіцист, това-
риш і проводир

помер 4 грудня 1925 року.

РІК УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮ

Минув рік, як почав існувати, почав регулярно видаватися перший журнал на Україні, що цілком присвячений справам її кінематографії, цього чи не наймогутнішого тепер мистецтва, що й силі впливу, і аудиторії, і поступу його годі рівнятися старим (чи не застарілим ніколи?) формам мистецтва. Перед «театром для дурнів», як колись призириливо звали кіно, низенько ломить шапку і гордовитий театр, і пишна література. Кіно стало мистецтвом мільйонів, мистецтвом юрби, мистецтвом маси. Не порожню розвагу—науку, емоціональний вплив, естетичне задоволення принесло з собою кіно, дивно сполучивши в суті своїй новіші надбання сучасної техніки, оптики й механіки та найтендітніші, найглибші і найневло-

виміші засоби впливу великого, культурного й багатого мистецтва.

Поява першого журналу, присвяченого українській кінематографії—це не подія відомчого значіння, це не прикраса завівських та замівських кабінетів, це не один з поточних вихідних та вхідних паперів канцелярії. Журнал «Кіно»—подія великого культурного значіння, бо самий факт видання його свідчить за те, оскільки зросла, набрала сил і волі до дальшого поступу українська кінематографія. Це ж значить, що українська революційна культура видалася, переросла вузенькі хуторянські обрії, взявши в жили свої міцну і плідну кров сучасної техніки. Що може бути від гопаків та чарок, від масного та вульгарного світорозуміння кумів-мірошників або Шельменків-денщиків у кіно, в цьому творчому й могутньому поєднанні техніки та мистецтва?

Хто не чув гасла «європеїзації української культури»? І от, чи не ховається за цим—гасло індустріалізації її, приймання всіх надбань сучасної європейської техніки з тим, щоб на цьому ґрунті зросли й відповідні художні форми, створені революцією та зміцнені технікою?

Українська кінематографія вийшла на такий шлях. Озброєна технічно не згірш за пересічну європейську кіно-індустрію, вона прагне тепер до створення і своїх власних художніх форм.

З'єднавши й еднаючи біля себе майже всіх укра-

їнських культурних робітників, що піклуються, турбуються й пильно стежать за розвитком її, що роблять на неї й для неї як для невід'ємної та безумовної частини загальної української революційної культури, українська кінематографія на неозорі обрії майбутнього може дивитися впевнено і без жаху. А вже вона стає повою не тільки одним з найжвавіших осередків де твориться молода українська культура, куди все більш і більш переходить молодіжні творчі сили України, але й наймогутнішою кіно-індустрією Союзу. Цілком ясно для всіх не заперечу-



Україна XVII віку. соціальні заколоти, татарські наскоки, панська сваволя, одчайдушна Запорізька Січ—ось тема фільму «Тарас Трясило», що його режисер Чардинін закінчив ставити. На фотографії: кріпачку Марину (арт. Ужвий) панські посіпаки замкнули в замковій вежі.

ЦІЙНОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

них, що Київ, коли буде збудовано в ньому оту величезну кіно-фабрику, яку проєктують будувати, стане центром Всесоюзної кінематографії.

Вже й тепер кінематографія РСФРР дає продукти значно нижчі якісно й дає їх значно менше, ніж кінематографія України. Коли не зважати на поодинокі картини поодиноких творців (згадайте Ейзенштейна, Кулешова, Вертова!), то пересічний фільм РСФРР (різні «Сигнали», «Байкальські хатки» та «Спирьки Шпандирі») ані з якого боку не може дорівнятися пересічному фільмові України. Не вмівши добре налагодити справи, не поставивши її на певний ґрунт, як з боку фінансового, так і з боку організаційного, кінематографія РСФРР, замість поступового зросту та розвитку, занепадає, зменшуючи своє виробництво і закриваючи фабрики.

Україна дала цього року біля 36 художніх фільмів. На той рік виробничий програм буде ще більший. Сама Україна зможе задовольнити тоді 40% всієї потреби Союзу в кіно-фільмах. Лише одне заважає цьому. Хто не пам'ятає, який галас счинився в пресі, коли «Панцерник Потьомкін» аніяк не міг доплисти до берегів України? Зараз теж настав час здійснити такий галас, але вже з иншого приводу:— Коли-ж, нарешті, Росія побачить останні українські фільми? Закалюючи біле рідно своїх екранів у різні «Багна розпусти» та «Пил вулиць», монополіст-прокату в РСФРР Совкіно досі не показало трудящим Росії ані «Боротьби велетнів», ані «Аліма», ані «Гамбурга», ані одного з останніх випусків ВУФКУ. Всі-ж кращі картини Союзу на Україні шли і йдуть. Чи довго ще триватиме таке становище, шановні товариші з Совкіно?

Українська кінематографія перестала шкутильгати по-дитячому. Вона не є ані дитина на нетривалих ногах, ані велетень на ногах глиняних, вона—здорова й міцна частина так індустрії України, як і української культури. Вона прагне, щоб бути гордістю України, і вона буде нею! На її силу навіть велемудрий і хитрий Захід, цей старий снігир, що до сільця дурного не полізе, починає вважати.

Потрібно лише:— дбати за якість, дбати за якість, дбати за

якість. Творчі сили України—запорука тому, що якість зростатиме. Ще трохи повчитися, ще трохи придивитися—й Україна матиме дійсно свій оригінальний і формою, і змістом фільм.

Маленький факт: проєкт видання що-тижневої кіно-газети й перехід цього журналу з місячника на двохтижневик. Хіба це не доказ зростання?

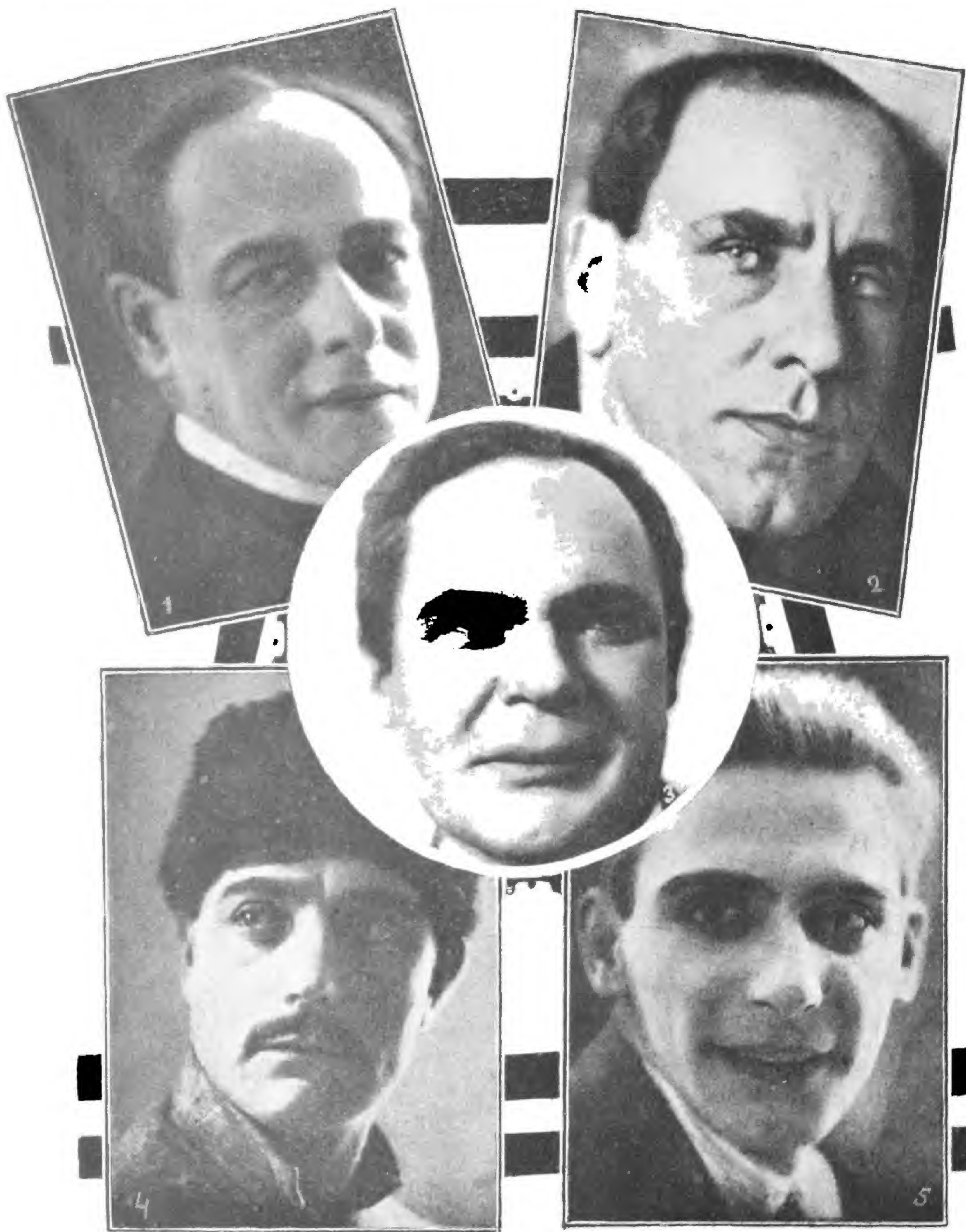
Хіба це не доказ, що до справ української кінематографії наше суспільство ставиться з усе більшим зацікавленням та увагою? Велика сітка кіно-корів з найглухіших закутків України, кадри постійних співробітників журналу й газети доводять це зростання. Українська кінематографія повинна бути і буде гордістю радянської країни.

М. Велас



Тарас Трясило—звичайний кріпак, що не стерпівши панських знущань, утік на Січ, де й завоював собі славу бунтаря та повстанця проти шляхти, що обсеіла тоді Україну. На фотографії—смерть Тараса (арт. Бучма)

АКТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ



- 1) Арт. Панов — один із піонерів російської кінематографії. Нещодавно відсвяткував ювілей своєї двадцятип'ятирічної акторської роботи в кіно. Зараз знімається на Ялтинській кіно-фабриці в фільмах „Провокатор“, „Ордер на арешт“ і т. д.
- 2) Ватюля — актор театру ім. Франка. Знімався в фільмі „Кіра Кіраліна“.
- 3) Ляров — знімався в картинах „Спартак“, „Тарас Шевченко“, „Микола Джеря“, „Тарас Трясило“ то-що. Працює на Одеській кіно-фабриці.
- 4) Народний артист Криму — Хайрі. Працює на Ялтинській кіно-фабриці. Знімався в картинах „Алім“, „Кіра Кіраліна“, „Ордер на арешт“.
- 5) Кутузов — знімався в картинах „Хрест і мавзер“ (вироб. Госкіно), „Кіра Кіраліна“, „Ордер на арешт“ (вироб. Ялтинської фабрики ВУФКУ).

КІНОРИБУНА

ВИЛАЗКА ДО НОВОГО ВИМІРУ

Австрійський теоретик кіно Бела Баллаш, що його статті та книга дуже відомі в СРСР, запросило американське товариство „Фоксфільм“ для кінодраматургічної роботи в його європейській виробництві. Бела Баллаш у цій статті, написаній спеціально для журналу „Кіно“, висловлює свої погляди на кінодраматургію.

У мистецтві звичайно буває так: переживають так звану подію, а потім шукають для неї способу, щоб висловити її. У фільмі навпаки: засобів для висловлення є багато й до того цілком закінчених. Але ще й досі ми не маємо сюжета, що-б потребував їх усіх і зумів-би, як-то треба, їх вичерпати. Навіть після найкращих фільмів ми відчуваємо рештки якогось невдоволення:—«Адже можна-б було до цього фільму вкласти значно більше».—Фільм подібний до великого органу з багатьма клавіатурами, педалями та регістрами, до органу, що приневолений виконувати вбогу одно- чи двохголосу мелодію. Високо розвинена чудова мова чекає, що-би нею заговорили.

Усе це саме від того, що на початку була техніка. І коли згодом зрозуміли, що існує прекрасна техніка оптично-епічного виображення, тоді нашівидку десь поруч позичили тему й сюжет. Шукали історії й брали її, де тільки віднайти було можна,

себ-то в літературі. Але традиція літературної епіки—це змальовувати життя в напрямковій життєвого бігу, себ-то в продовжнім перерізі.—Це характерний вимір літературної епіки, в якій фільм поки-що тільки гостює.

І, звісно, це тільки упереджена думка, що такий стан природний, чи навіть потрібний. Бо кожне мистецтво має свій власний вимір. На об'єктив знамального апарату треба було-б одясти щось подібне до наочників, щоб він став змальовувати вузькі шляхи поодинокій людській долі в убогих історіях. Великий орган примусили грати одноголосу мелодію.

Ось чому я й спробував у моєму новому фільмі «Пригоди десятимаркового білета» зробити вилазку до нового виміру й показати життя в його поперечнім перерізі.

Як це не дивно, ця найвідповідніша до вимог фільму ідея нова тільки-но для нього. У літературі



„Тарас Трасило“—Банкет у цетмана. Матнат (арт. Ляров), його дочка (арт. Барська) і цетман (арт. Кучинський).



Артист А. Бучма в ролі Миколи Джері.

вже не раз намагалися змалювати не тільки окремі життєві нитки, але й сплетіння їхнє. Не тільки самі речі, але й стан їхній у світі, що оточує їх. Бо тільки усвідомлення одночасності, тільки попереочний переріз дає вражіння суцільності, тим більше, що світ навколо росте день за днем та що найтаємніший стукіт наших сердець є всього легкий відгук світових виявлень.

Але в літературі цей розвиток життєвої картини в широчінь тягне за собою до втомних довгі описи. Картина, що її схоплює око в одну мить, потребує безліч слів, щоб її висловити. Саме в цьому розумінні для фільму відкриті широкі специфічні можливості: він може стати в повній розумінні за мистецтво світо-споглядання, бо фільм має змогу розгорнути картину найширшого життєвого фронту з такою швидкістю, що втворюється вражіння одночасності. Для цього не треба, приміром, довгий час читати «Братів Карамазових», аби довідатись про події одного дня, завдяки чому кожний акорд перетворюється на арпеджіо. Таємне споріднення фільму з музикою саме й полягає в цій можливості оптичної поліфонії. Цей вимір і видається мені за адекватний фільму.

Раптовими сполохами освітлюватимем та схоплюватимем драматичні вузли життєвих схрещень, які творять для ока гармонічну цілість, подібну до партитури, яку читаємо.

У цьому новому вимірі фільм зможе набути той глибини, що її досі у нього, цілком слушно, заперечували естети й тому цей новий вигляд мистецтва не визнавали за одноцінний зі старим. Площинне мистецтво фотографії вимагає поверхової психології та сприймання. Знімок показує тільки самого себе, а не якийсь, для чогось захований зміст. Зате фотографічні кадри, що їх поруч поставлено, зуміють себе пояснити й без літературного тлумачення, зрівнюючи один одного, правляючи один одному за тло та даючи один одному той глибокий зміст, що його вони самі зокрема не виявляють. Ці окремі кадри один поруч одного також змішуються в нашій сприйманні, як і окремі мазки в загальній симфонії барв на картинах. Звідси втворюється почуття якоїсь іраціональної взаємної залежності, відчуття звязку, що його не можна формулювати та що відбувається десь глибоко під поверхнею. Ця іраціональна, так-би мовити, музична взаємна залежність і утворює зміцнену, але разом з тим і рухливу конструкцію, через що фільм усе-ж досягає певних обрисів.

Цими й подібними ідеями я керувався, коли писав сценарій для мого фільму «Пригоди десятимаркового білета»...

Бела Балааш

Повість українського письменника І. Нечуя-Левицького «Микола Джері» втілено на екрані. Режисери М. Терещенко та Рона закінчили знімати великий фільм за цією повістю, що сценарій його написав М. Бажан. Артист Бучма, відомий виконавець ролі Тараса Шевченка та Тараса Трєсила в фільмах цієї-ж павзи, виконує тут також заголовну роль. Актори Ляров, Калка, Остапівський, Токарська—дали життєві й правдиві образи чи то пана, чи то рибалок, чи то бурлак, цих бунтарів і повстанців проти панської несправедливості, що їх породила кріпацька Україна. Проф. В. Кричевський художньо оформлював цю картину.

З рідної Вербівки тікає од лютого свого пана Микола Джері, старих батьків і жінку молодшу залишивши. На цукроварні, де почав був він працювати, розшукує його пан, так що доводиться Миколі на степи Херсонські, а потім і далі, аж на Басарабію, до Дністра тікати, шукаючи щастя і волі. Там, у рибальській ватазі працює Микола. Але й сюди сягає тижня панська рука. Повстанців пан-чого-б це не коштувало—впіймати бунтаря та баламуту. Не сила Миколи боротися проти пана свого, що за спиною його стоїть цілий державний апарат, арія поліціянтів і урядників. Впіймали Миколу. Закутою в кайдани везуть його до рідної Вербівки. Тут—кінць фільму.

ШЛЯХИ Й РОЗДОРІЖЖЯ

Кіно-виробництво на Україні велетенськими кроками йде вперед і темпом свого розвитку починає перемагати інші галузі мистецтва. Тепер кіно індустріялізоване цілковито. Чим швидкіший темп його розвитку, тим більш воно удосконалюється з художнього боку. В зв'язку з цим воно стає перед потребою змінювати форми й методи своєї роботи. Єдиний ворог розвитку кіно—це старі традиції, які рішуче треба відкинути, як непотрібний мотлох. Що кіно удосконалюється що-до організованості й художності продукції, доводить нам такий факт: 23 року фільм «Поміщик» розцінювався як боевик, а вже 26 року «Укразію» оцінюють, як картину пересічної вартості. Що-ж до терміну постановки, то треба зазначити, що на постановку «Укразії» 24-го року затрачено 10 місяців, а тепер «Укразію» можна поставити за 4 місяці. Якщо 24 року ВУФКУ випускало 4—6 фільмів на рік, то зараз випуск становить 30 фільмів, а на майбутнє ВУФКУ розплановує свою роботу так, щоб щотижнево випускати новий фільм.

Складні організаційні, грошові та технічні питання українського кіно-виробництва на сьогодні розв'язано. Намічено вірного напрямку що-до національних завдань кіно й художнього оформлення фільму. І от ніби все гаразд. А разом з тим, коли глибоко проаналізувати процес виробництва, то сьогодні кіно-індустрія України стоїть перед трьома нерозв'язаними питаннями: це сценарій, режисер, актор.

Ці питання остільки важливі, що вони загрожують серйозно загальмувати темп розвитку кіно.

Безумовно відразу розв'язати ці питання неможливо, бо вони дуже складні, але все-ж треба не гаючи часу відшукати практичні методи що до їхнього розв'язання.

Так от за порядком:

Перше—це сценарій, що на сьогодні не задовольняють ні з боку кількості, ні з боку якості. На мою думку, всі теоретичні суперечки з приводу шляхів сценарія, до цього часу не дали практичного наслідку, бо нема жодного фільму, якого було-б поставлено цілком за сценарієм автора. Всі вони далекі від сценарія. Кожен сценарій в процесі виробництва терпить зміни що до композиції й трактування. А тому треба залишити теоретичні суперечки і взятися до практичного вирішення про форми сценарія, про те, де його виготовляють, яким шляхом, і про те, коли він, нарешті, матиме залізний вигляд, бо повз жодного фільму не можна пройти, не помітивши значних хиб сценарної творчості.

Друге—режисура. 1923 року режисерів на Україні було 2—Чардинін та Гардин. Зараз їх 14, але з цих 14 можна покласти лише на 4—5 режисерів, а решта ще себе не виявила. Збільшення режисерів за останні 2 роки свідчить про поширення роботи, що в свою чергу знову вимагатиме збільшення кількості режисерів на наступний рік. Та де їх взяти? Як виховувати режисера? За період з 1923 року через ВУФКУ пройшло 40 режисерів, а лишилося з них лише 4—5. Цей факт ставить нас перед небезпекою й надалі лишитися без потрібної кількості режисерів, що безумовно гальмуватиме кіно-виробництво. А тому треба намітити правильні заходи що до виховання нашої режисури. Кіно-технікум дасть нам різних фахівців, але не режисерів. А тому треба відшукати другий шлях, який лежав-би через саме виробництво.



Кадр з картини «Микола Джеря»

Третє—актори. До цього часу ні українська, ні союзна кінематографія не має жодного актора. А через виробництво їх пройшло тисячі. На сьогодні кіно-організації беруть курс на психологічний фільм. Хто-ж його творитиме, коли нема актора? І що ще більш ускладняє справу з актором, так це невірність методи, за якою треба вишукувати й виховувати актора. Останній період роботи довів, яким небезпечним є актор театру в кіно: він небезпечніший навіть од звичайного тишажу. А як-би ви знали, як наші режисери виховують актора! Лише де-хто з режисерів дає актору прочитати сценарій. Найчастіше буває так, що режисер знайшов актора, закрімував його, поставив під апарат і кричить у рупор: очі під лоба! Роби те-то й те! Рухайся! Повернися спиною! Операторе, знімай!

Така метода виховання актора не тільки не придатна, але й шкідлива: так ми пропустимо крізь виробництво не одну тисячу акторів, і все-ж таки актора не знайдемо. А без нього жодний курс на будь-який фільм не стане життєвим. Треба серйозно поставитись до справи виховання акторів.

Зазначені три моменти вимагають детальної розробки питання й доброї поради.

И. Нечес



«Тарас Трясило». Вгорі: козак Іван після бійки з татарами. Іван — арт. Капралов. Вниз: дівка-маїнтова спочиває — арт. Барська. Панські пайдуки виймали Тараса Трясила, Тарас — арт. А. Бучма.

ПЕРЕСУВНЕ КІНО, ЧИ КІНО СТАЦІОНАРНЕ?

«Гоз» — це навол (З стенограми 1-го з'їзду сільських кіно-механіків РСФРР).

Поміж ВУФКУ та Госкіно вже давно існувало принципове розходження щодо питання про сільське кіно. У той час, як Наркомос РСФРР та Госкіно обстоювали думку, що для села пересувне кіно є найкраще, переважно типу «Гоз», ВУФКУ вважало за найдоцільніше організацію стаціонарних кіно для села по пунктах найбільше заселених. Не беручися до міркувань про те, яка система є краща, ми проте можемо, після трьохрічної перевірки апаратів «Гоз» на практиці, констатувати, що пересувне кіно нашої конструкції є цілком непридатне та що, аж до створення досконалої системи пересувного кіно, єдиний реальний засіб просунути кіно на село, є орієнтуватися на кіно стаціонарне.

Ми маємо багато відгуків з усіх кінців РСФРР про працю апарату «Гоз», що її складено в Совкіно. Відгуки ці остільки цікаві, що з ними варто познайомити широкі кола робітників, що цікавляться сільським кіно.

Ціла низка кооперативних, професійних, політосвітніх та сільських організацій, через свої сповіщення, рішуче засудила апарат «Гоз». Найгостріше це негативне відношення сільських кіно-робітників до апарату «Гоз» зформулював Перший З'їзд сільських кіно-механіків: «Гоз — это все равно, что навол». (Стенограма з'їзду).

Усі відгуки підкреслюють надміру часто попусування частин апарату «Гоз». Особливо багато незадоволень викликають динамо-приводи останньої конструкції (з колекторами): в одній губернії, з усіх 27 динамо-приводів, протягом 1 місяця пройшло через базу для полагодження 42 динами, себто майже кожна динама псується двічі на місяць. Трохи краще стоїть справа, коли вживають динаму з магнетом. Але й це динама має такі хоби, що з них де-які треба розглядати не тільки як технічну недосконалість, але й як неприпустиме недбалість у виконанні своїх обов'язків ленинградського заводу, що випускає апарати «Гоз»: розрахунок вителок та прорізів обмоток якоря очевидно випадковий: маємо від 120 до 180 вителок; проріз привода від 0,5 м.м. до 1,0 м.м. Під час роботи помітне велике нагрівання якоря й розмагнетчування; якорі кепсько збалансовано й під час дальшої роботи як і б'є.

Швидко попсування трапляється ще частіше, коли працює електро-магнетна динама. Колектори погано сидять на осі й часто-густо розхитуються.

Головна хоба акумуляторів, це — шкляні банки, що б'ються в дорозі, та їхня величезна вага до 2 1/2 — 3 пудів. Крім того вони вимагають частоті зарядки (після кожних 6 сеансів).

У проекторі — також недбале вироблення частин, неуважна зборка, відсутність нормалізації та кепська якість матеріалу.

Місця особливо скаржаться на незручність крутити в-ручну ручку. Для одного сеансу треба мати 6 робітників, бо ця робота швидко стомлює, а тому для неї не легко й людей підшукати. Важко перерахувати всі хоби в апараті, що їх зазначають сповіщення з місць.

«Під час демонстрації проектор перестає крутити бобину, плівка хаотично складається й ломається», — пише Центросоюз.

«Світло, що його дають лампи, слабе, за хвильного кружання динами лампи перегорають», сповіщає Райполітос і т. д. і т. п.

Доповідь Совкіно, підзначаючи кепську якість проєктору, вважає, що з конструкцією проєктору можна-б було миритися, за умови усунення таких технічних хоб: 1) підойми (хвіст) для намотування та змотування фільму надто довгі, а тому збільшується довжина всього апарату, через що розгвинчуються гвинти кріплення головки. 2) Підойма, що направляє фільм, при старій перфоратії, дере плівку. 3) Виправляючи «рямку» на ході, обривається перфоратія. 4) Прижимні рамки кепсько пружинають, регулювання тиску незручне. 5) Пружина заціпки (дверці) зіскакує й дверці її заціплюють. 6) Рефлектор та лампа швидко розцентруються.

Відгуки з місць скаржаться на непридатність апарату «Гоз» та на дефіцитність його, і як каже лист з Уразу, — «Великі сільські місцевості Уральської округи не задовольняють апарати «Гоз» і вони готуються до відкриття стаціонарних кіно».

Цілком очевидно, що далеко раціональніше та доцільніше було-б рішуче орієнтуватися на стаціонарне кіно на селі.



«Кіра Кіраліна». — Артист театру ім. Франка — Ватуха в цьому фільмі грає роль Ставров, чоловіка Кіри

А. Альф

КУЛЬТУР-ФІЛЬМ

В СРСР кіно повинно відіграти величезну роль в справі культурної освіти 130 мільйонів робітників та селян.

(Сталін)

Всіма визнано, що кіно є що-найактивнішим засобом масової агітації та пропаганди. Методи впливу кіно різноманітні. Досвід останніх років розвитку кінематографії дає можливість переконалися, що методи впливу через організовану демонстрацію реальної дійсності, життя, як воно є, найбільш переконують, найбільш підходять до наших радянських умов культурної освіти серед величезної малописьменної селянської маси.

Нашому селянинові треба знати, хто йому робить трактор, як його роблять, куди йде хліб, що його він продукує.

Робітник машинобудівельного заводу повинен бачити шахтаря, що дає йому заводові потрібне паливо—вугілля. Шаhtar повинен бачити селянина, що дає йому хліб. Трудящі СРСР повинні бачити і знати що скрізь і в інших країнах світу є такі-ж пролетарі, як і вони, і скрізь іде класова боротьба поміж робітництвом та буржуазією. Але різні трудящі живуть далеко й бачити один одного безпосередньо не можуть. Ось тут на допомогу приходить кіно, що не знає ніяких перепон ні в часі, ні в просторі. Воно вільно йде, куди хоче. Такий фільм, що показує життя, як воно є, без вигадок і прикрас, звється культур-фільмом. Мета його не тільки розважати, але й бути зброєю науково-соціальної пропаганди, організувати свідомість трудящих, підвищити їх культурний рівень.

Значіння такого фільма для нас величезне. Ленін ще в січні 1922 р. вимагав, щоб в кіно-театрах, поруч із звичайними художніми драмами, ішли науково-популярні картини «із життя народів усіх країн».

Тепер уже ця його думка знайшла широкій відгомін серед нашої преси (загальної й спеціальної), яка її переводить посилені кампанії за утворення радянського культур-фільма.

Отже загально визнане значіння культур-фільму неминуче повинно викликати широкий розвиток цієї галузі кіно-роботи в найближчий час. Основою практичного підходу до утворення культур-фільму є оформлення кіно-



„Ордер на арешт“. Режисер Тасін кінчає на Ялтинській фабриці ставити цей фільм з часів лоржжанської війни за сценарієм Лазуріна. Головні ролі фільму виконують актори Варецька, Хайрі, Кутузов та інші. На фотографіях — кадри з картини



Тема про торожанську війну — тема ризикована. Надто вже багато разів жували й пережовували її. Результати-ж такої „жвачки“ не були блискучі. Ходульні, виадані, фальшовані люди, не життєві, „бутафорські“ трюки та прийоми — ось що зповняло її. „Ордер на арешт“ — спроба дати живу людину в революції, її психологію, її переживання.

На фотографіях — кадри з цієї картини



натурного матеріалу з обліком тієї аудиторії, що на неї буде розрахований той чи инший фільм. Такий облік має дуже велике значіння, бо в залежності від того, на яку аудиторію розраховується картина, треба підбирати та оформлювати і натурматеріал для фільму. Наш досвід і досвід західньої кінематографії дає нам три чітко окреслених типи культур-фільму.

1. Шкільний фільм, що призначається як підручник для шкіл всіх типів, для спеціальних експериментальних та дослідчих інститутів, лабораторій то-що.

2. Науково-популярний — з розрахунком на широку масову аудиторію. Він веде не стільки учбову, скільки освітньо-культурну роботу.

3. Кіно-хроніка. Це своєрідний тип газети, зорової інформації про останні події.

Не дивлячись на те, що натурний матеріал для всіх типів культур-фільму може бути той самий, кожен із цих типів має свої характерні особливості, свою фактурну установку, як ось: матеріал для шкільного фільму вимагає особливої системи, доцільності та послідовності, особливих методів, педагогічно обміркованих і пристосованих для того чи иншого віку школярів та до діапазону їх знань в тій чи иншій галузі.

Через це шкільно-учбовий фільм поділяється ще на два типи: на шкільний фільм, що є зоровим підручником по суспільствознавству, етнографії, фізиці, початковій математиці і т. д. в школах першого та другого ступня та в школах профтехнічних, і на науково-дослідчий фільм, що має більш спеціальні завдання:

демонстрування якогось спеціального процесу чи операції, наприклад: складної операції в медицині, будівництво і обчислення матеріалів в інженерії, деталі процесу фабричного виробництва і т. п.

Учбовий фільм повинен будуватись по типу серійного фільму. По кожній галузі знання треба утворювати цілу серію фільмів, що, розгалужуючись, повніше охопили-б ті чи инші питання.

В той час, як учбовий фільм охоплює одне питання, науково-популярний фільм повинен зачіпати цілу низку питань, що освітлюють чи то якість природи, чи наукову галузь. Досвід останніх років довів, що доцільніше такий сценарій показувати перед нашим масовим глядачем в соціально-побутовому розрізі.

Утворюючи культур-фільм для села, треба мати оці, щоб він спирався з одного боку на весь ад селянина, а з другого—на всі ті конкретні пия, що його безпосередньо цікавлять (сільське подарство, ветеринарія, кооперація то-що).

Тепер перейдемо до останньої форми культур-фільм—до кіно-хроніки, до кіно-інформації.

Слід зауважити, що кіно-хроніка була одним з ших способів кіно-роботи взагалі. Коли тільки вилає перша знімальна камера, то крім натурних імків, почали знімати ще й кіно-хроніку. Таким ном, кіно-хроніка—документальне знімання дійс-сти—з першого свого кроку зробилась в руках зжуазії зброєю пропаганди капіталістичного ладу.

Сучасна екранна газета Заходу та Америки, буржу-за кіно-хроніка, далеко пішла вперед в розумінні становки роботи та техніки виробництва. Вона може ти за приклад нам.

Якою-ж повинна бути наша радянська екранна зета?

Наша радянська екранна газета повинна стати **ІДІТИЧНИМ ОРГАНОМ**, що документально і прав-во відбиває події нашої дійсности. Крім цього, ра-нська кіно-хроніка повинна висунути на перший ган в своєму матеріалі—справжнього двигуна істо-ї—маси пролетарів та селян. Ми повинні фіксувати ашу революційну дійсність: колективізм, організова-ість, наш новий побут, культурний зріст, наші недо-гачі й перемоги на внутрішньому та зовнішньому ронті. Протівно буржуазній кіно-хроніці, суть якої

полягає виключно в демонстрації, бульварно-світових атракціонів та закриванні дійсности,—ми повинні бу-дувати свою хроніку так, щоб вона була справжньою соціальною екранною газетою, що відобра-жає нашу революційну дійсність.

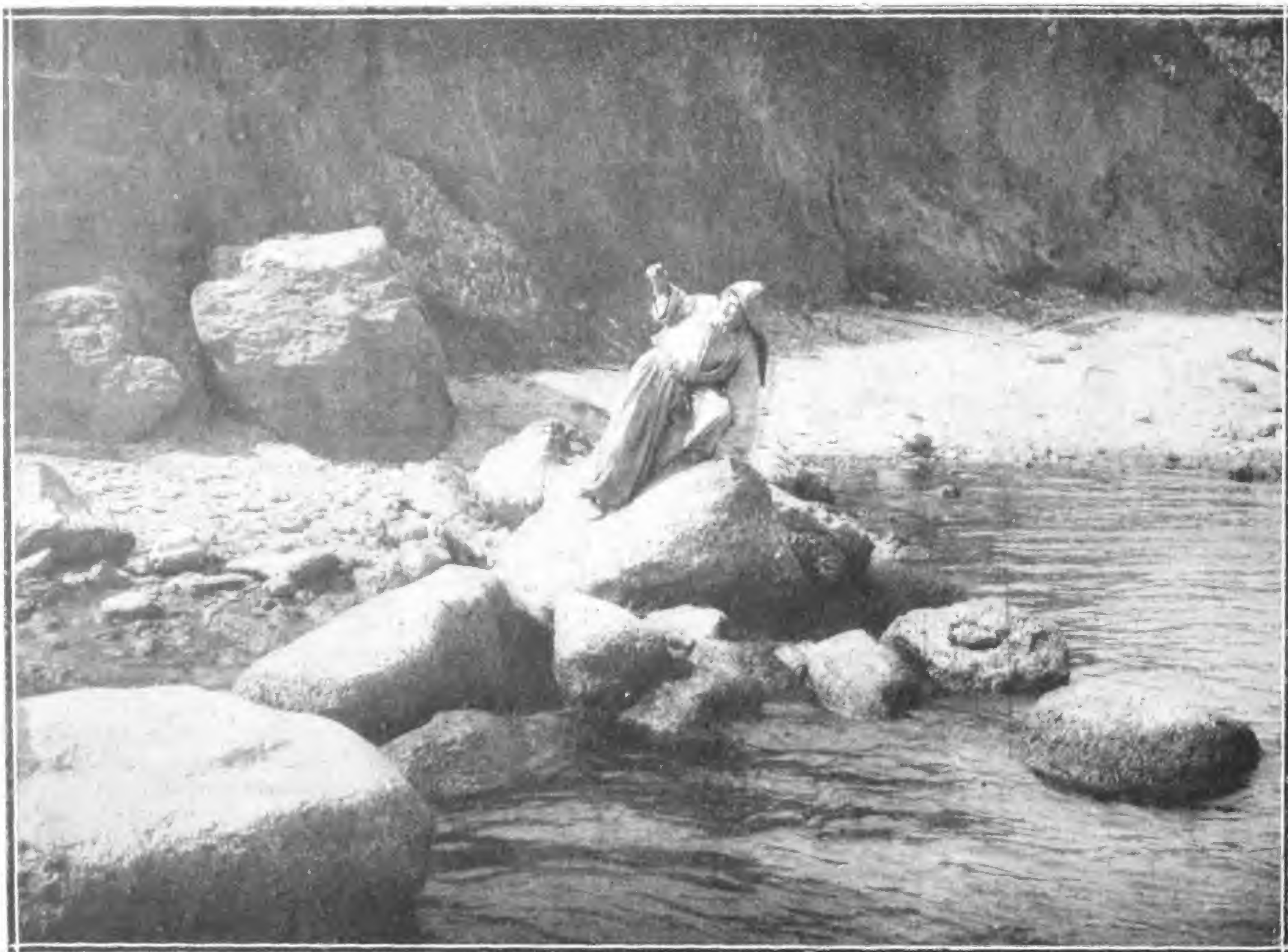
До цього часу наші кіно-організації переважно продукували так званий художній фільм, мало уваги звертаючи на культур-фільм, що був для них якоюсь малозначною і другорядною справою. Все лихо поля-гає в тому, що наші держустанови, які керують кіно-політикою в умовах НЕП'я, вважають культур-фільм безприбутковою статтею прокату і через це не дають необхідних засобів на цю серйозну й необхідну для нас галузь кіно-роботи. Звичайно, такий стан не можна визнати за нормальний. Радянським кіно-організаціям треба серйозно подбати за культур-фільм. Треба орга-нізувати постійні кадри робітників, що знали-б і спе-ціалізувалися-б на виробництві кіно-фільмів такого гатунку.

Треба взятись за методичну розробку сценаріїв та планів постановок. Треба вжити заходів до доцільного планового прокату культур-фільма по всьому СРСР.

Інтерес до радянського фільму за кордоном з кож-ним днем збільшується, треба тільки уміти викори-стати його, щоб просунути наш культур-фільм, нашу кіно-хроніку в маси пролетарів Заходу та Америки.

Адже-ж кінцева мета кіно—це утворити зор-ровий зв'язок між пролетарями всіх кра-їн на ґрунті комуністичного світо-гляду.

Г. Затворницький



Кадр із фільму „Микола Дісеря“

ПРО РОБОТУ НАД ФІЛЬМОМ „ТАРАС ШЕВЧЕНКО“

Статтю цю написав відомий знавець українського мистецтва професор В. Кричевський, що тепер працює на одеській кіно-фабриці над художнім оформленням українських фільмів. За короткий час своєї праці на фабриці професор В. Кричевський художньо оформив чимало картин і в першу чергу великий фільм „Тарас Шевченко“. Той надзвичайний і незрівняний успіх, який мав фільм „Тарас Шевченко“, доводить, що широкі громадські кола України цікавляться кіноматографією і особливо нашим національним кіновиробництвом. Виходячи з цього ми й містимо статтю професора В. Кричевського про його роботу над фільмом „Тарас Шевченко“.

Пристаючи до праці над фільмом „Життя й творчість Тараса Шевченка“, я постановив собі стати на рівень художньої, історичної й побутової правди.

Треба було поринути в економічний і етнографічний побут України за 100 літ назад.

З'ясувати собі весь соціально-економічний уклад життя кріпацької доби.

Панщина...

Неволя...

Для кріпака—не святочний побут, а буденний, повний важкої праці.

Жодних машин для помочі. Все — своїми руками: і хліб і хата, і одяг, і посуд, і начиння... і на себе, і на пана.

Спосіб сполучення — первобутний — на конях і волах.

Замість жвавого меткого купця і комісонера — повільний чумацький вантаж, що віз солі добуває кілька місяців.

Контраст між побутом селян-кріпаків та панів.

Ніякої поетизації побуту, але й ніякої фальші і безграмотного цехтування подорожжями.

От завдання, яке я собі поставив.

Щоб досягти, по можливості, історичної достотності, треба було вишукати відповідний матеріал.

Для цього я почав студіювати не романтично-побутову літературу українську й не кустарні склади з мереживом і густою різьбою, — а історичні документи і побутові дані по архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях.

Коли я згодився стати до праці над фільмом — був уже травень — час експедицій.

Треба було зараз-же давати матеріал для експедицій. Гаяти його на старанну підготовку було ніколи.

Прийшлося користуватись раніш надбаними спостереженнями й опертись на свій досвід.

Випровадивши знімальну експедицію на Кавказ, я весь поринув у підготовчу роботу.

Що-дня я обходив базари, крамниці, ятки, вишукуючи селянську одяг та матерію.

Цілими днями рився по музеях, архівах, бібліотеках, книгарнях, букіністах.

Оглядав приватні збірки й колекції.

Крім Шевченкових малюнків етнографічного характеру, я обслідував картини, рисунки й фотографії Шевченкової доби для тіпажа, інтер'єрів, вбрання і т. п.

З Одеси приїхав адміністратор Лугвенев і от почався гарячковий підготовчий період: купування справжніх меблів, одягу і побутових речей 18-го та 19-го віків.

Такі речі, які дізком уже зникли з сучасного побуту, було особливо трудно знайти. Але вони були необхідні по сценарію.

Я мусив їх знайти і знайшов.

Так, чумацькі мажі ми дістали в етнографічному музеї Академії Наук, а старий майстер з під Радомисля зробив нам ще скільки таких-же для чумацької валяки.

Стару бричку попівську знайшли у каретника в Києві (від лаврських монахів).

Діліжанс 40-х років дістали в Броварах, де він стояв замкнутий на поштової станції.

Зразок Миколаївських кандалів — в музеї Буніна (Київ). Тут-же в Буніні нам і зробили 20 пар таких кандалів (для рекрутів).

Грошові асигнації (1819 і 1838 р.) я випадково надіслав на базарі. Взимку, з дозволу Одеського Д. П. У., ми видрукували потрібну кількість їх (для Брюловського авкціону, для хабаря за рекрута і т. п. інше).

Форму „відпускної“ грамоти відшукав мені в центральному архіві тов. Міяковський.

Потім екстренні експедиції літні за справжнім реквізітом і старою селянською одягою.

Під лютим сонцем і курявою, під буйними дощами тряслися ми на драбинчастому возі в наїї вишукати потрібні нам речі.

Скрізь по селах приходилось з'ясовувати мету нашої подорожі і скрізь ми зустрічали зневір'я.

Видно було, що дядьки, слухаючи нас і потакуючи, думають: — „Щось тут не так! Одяг ніби-то вам і справді потрібна ота свитка драна, що Марія під дитину стелі!“

— „Щось то ви друге виглядаєте, та не признаєтесь!“ не

хотіли нічого показувати та пролавати.

Багато нам сприяли своєю прихильністю виконками. Що-ж до кооператорів, то наші надії на них не оправдалися, і вказівки, які вони нам давали — були ні до чого.

Дістали партію драних з вищереженими зубами чобіт, потрібних мені по сценарію для школярів.

Тов. Лугвенів (адміністратор групи) неприхильно дивився і заперечив мене, що латання їх дорого обійдеться.

Я зауважив йому, що мені як раз такі дрні шкарбани й потрібні.

Взимку, вже при павільйонних роботах, в момент зйомки, коли крупним планом мали йти ноги школярів в драних чобітках — всі школяри вистроїлись в чепуренько полатаних чобітках.

Уявіть собі зливання моє і гнів режисера Чардиніна...

Виявилось, що тов. Лугвенев, очевидно зі страху перед дирекцією, потихеньку від мене віддав їх полатати, щоб я не знав.

І весь ефект чобітний пропав — завдяки цьому „дусердію“.

Вернувшись до експедиції. Нам пощастило.

Поприносили ми такі речі, що їх не можна було внести в хату і ми склали їх в сараї, щоб потім віддати на селі одірати.

По музеях і архівах праця моя теж ішла повним ходом. Для панських костюмів я випадково дістав журнали мод 1818—1860 р. і звіряв їх з місцевими модами на літографіях з краєвидами Києва 40-х—50 років. Виявлялись деякі риси провінціалізму і особливі місцеві ознаки, — наприклад, довге волосся довгі запущені вуса у льокая.



Один із наготовлених щоб знімати павільйонів до фільму „Тарас Шевченко“.

Сидить проф. В. Кричевський.

З типажем діло ішло гаразд. Але деякі історичні персонажі, необхідні по сценарію, рішуче ховались од мене.

Так, портрета жандарського полковника Дубельта, який був початковий III-го від. і допитував Шевченка, не було ні в музеях, ні в архівах, ні в спеціальних виданнях, і вже в серпні я знайшов його у проф. Макаренка в Києві.

Так саме було і з „мочемордю“ Закревським.

Проф. Щербаківський щойно на весні купив у Ленінграді невідомий досі малюнок Шевченка—портрет Закревського.

Інтересна постать „мочеморді“—розжирілого пана в халаті і в шапочці з китичкою.

Фотографію будинку цього-ж Закревського (де по сценарію пиячать мочеморді) я випадково дістав од учителя під час експедиції до Пирятинна.

Жандарську форму одержі мені розшукали у Ленінградських архівах т.т. Потоцький та Нелідов.

Праця моя ускладнилась тепер тим, що я мусив знайти місцевість, подібну до Кирилівки і обов'язково з панським палацом, близько од залізничі.

Справа в тім, що весною експедиція ВУФКУ з Чарлиніним і т. Бузьком виїздила до Кирилівки і повернувшись з сумним висновком: ніяк не можна знімати сцен з дитинства Шевченка на його батьківщині. Кирилівка розрослась і ділялась з Моринцями. Могла, що біля неї заблудився малий Тарас, шукаючи залізних стовпів—опинилась тепер серед села і на ній збудовано хату. Село перетворилось в містечко, багато хат вкрито залізом. Подвір'я Шевченка змінилось. Хата нова.

Простудіювавши в музеї кирилівські пейзажі (Дядченка) і фотографії, та порадившись з акад. Ефремовим і проф. Щербаківським, знавцями краю, ми рішили спинитися на м. Верховні на Сквирщині. Прекрасна хвиляста розлога місцевість. Ліси, гаї, ставки і річка. Цілі кутки стародавньої забудови. Палац, збудований італійцем в 1812 році (витриманий ампір) в руках селянського комбіната. Старий панський маєток, що належав колись графам Ржевуським та Ганським і викликав захоплення Бальзака, жонатого з верховенською дідичкою Євеліною Ганською.

Експедиція з Кавказа перекинулась на Україну, і ми на початок зимы з кошами повними одержі й реквізиту, з допоміжною бричкою й возами, з крикливим автомобілем, вторглись в сонне село. Тут в Верховні—Кирилівці повинні були ми зняти багато сцен з дитинства Тараса, рекрутський набір, робота на панщині, сцени з повороту Тараса на батьківщину і багато інших.

Мені довелося їздити по околицях, вишукувати відповідні місця для епізодів, діставати гарні воли для чумаків, слідити за одержі артистів і доглядати на зйомках за оформленням побутових звичаїв.

Селянська одержі, пошита в майстернях, була, що називається, „з голки“: чиста, чепурна, новенька.

Натурщики, одягнені в ню, були-б театральними „пейзажами“, а не косарями й жінцями з важкої панщини. Довелося спеціально обробляти одержі: бризкати водою, волочити по землі, викидати на сонце.

Почалися зйомки.

Бідаки селяни, що завдяки торішньому неврожаю, здорово голодували—старалися наперебій „попасти в артисти“. Ще до сходу сонця їх юрби тянулись під костюмерною, змішуючись з артистами, на вербованими нами в Київському Соробисі.

Між цими селянами особливо виділювався цікавий лід восьмидесятилітній, чепкий і жвавий Мусій Ажура, взятий режисером на роль Тарасового діда. Він ще пам'ятав, як молодітком за панщини сам ходив за матір робити.

Він не грав, а жив і почував по сценарію. Потім ми його возили до Одеси закінчувати роль в хаті. Цей лід, що ніколи не виїздив з Верховні, живо пристосовувався до культурного життя. Їздив по залізничі, на авто, на трамваї, грав в павільйонах під юпітерами і ніде не виявляв ні розгубленості, ні здивування.

Почалися живня.

Заснували по селі панські прикащики в високих кашкетах і особливих жилетах кріпацького крою (по Мартиновичу), по викрійці, зробленій мені ділом-кравцем з-під Золотоноші (село Білоусівка).

Ціп і попала—за музейними портретами, жінки в старосвітських очіпках і плахах, дядьки в штаних, з широкою матнею і в сорочках.

Дядькам дуже впадалась одержі—„саме для живня! Вільно в полі робити з широкими рукавами, ніж в теперішньому вузькому“.

З чумацькою валкою було особливо багато мороки. Сонця не було видно. Переодягані чумаками дядьки з волами сиділи вже другу добу й лаялись.

Вдома кипіла робота і їх пекла нетерплячка скоріше вернутися на живня, а тут не пускають! Небо хмарилось, і т. Завелев—оператор, рішуче заявляє, що знімати не можна.

Великі важкі воли, запрягані в незграбні мажі, кремезні дядьки в довгих чумацьких керехах—все це розташувалось на вузькій уличці в повній „боевій готовності“.

Нарешті—сонце!..

Дядьки підбадьорились.

Вася Людвінський—малий Тарас, перестав пустувати.

Помрежі заметушилились, встановлюючи деп.

Чумацька валка посунулась на зустріч з малим Тарасом. Апарат метр за метром зафіксував дію.

В Києві мали пройти сцени з приїздом Шевченка на Україну, з похоронами і т. д.

Тепер мені уже доводилось повсякчас пильно слідкувати, щоб ні одна дрібниця з сучасного життя—ні вивіска, ні електричний ліхтар, ні провід, ні нова будова, ніщо під час зйомки не вийшло в поле кадра і не зіпсувало картини.

В сцені повороту Шевченка з Петербургу—ділжанс повинен був спинитися перед поштовою станцією. Взятий нами в Броварах старинний ділжанс був занадто обдертий і дощами злитий. Треба було, не змиваючи слідів потертості, надати йому вигляд гідного вжитку: підправити й підфарбувати де-не-де.

Дістали з Сорабіса художників, яким я пояснив, що саме треба підмалювати.

Уявіть собі мій жах, коли я, навідавшись потім до ділжанса, побачив його матово-чорним, цілком замальованим. І колеса й шпиді, що повинні були з далекої дороги викритись курявою, і навіть мідна ручка од дверей,—все було рів-



неяк замальовано чорною фарбою. Треба було найняти нових робітників, щоб змити ці сліди „усердя не по разуму“.

Зіори на ділянку ми навантажили старовинні чомодани. Перед будинком почта, що зберігся без зміни від 40-х років, не було в часи Тараса брукованої дороги, і ми засипали брук ніском.

Проводів зняти нам не дозволили і ми, на жаль, не змогли зняти поштової станцію цілком, а обмежились тільки ганком її.

В сцені з виносом труни Шевченка з церкви Різдва на Подолі довелося набратися немало клопоту. Сама церква лишилася без архітектурних змін. Тільки середні двері, через які треба було виносити труну, лачно були забиті, закладені і з середини заставлені іконами. Прийшлося за день до зйомки розмурувати їх.

Зранку почалась зйомка.

На руках студентів Шевченкова труна.

Чоловік 500 натурщиків, одягнута в костюми 60-х років. Приятелі поета—Тазаревський, Честахівський, родичі, прихильники, діти, хор і... поліція та кінні жандарми...

Все це заповнило вулицю перед старою церквою. Трамвайний рух припинено. Почалася неприємна метушня.

Знизу і зверху напірали трамваї, візники, публіка. Зацікавлена публіка нікого не слухала, змішувалась з костюмірованими натурщиками і лізла просто на апарат. На щастя в форму поліції й жандармів були одягнуті міліціонери. Вони, нарешті, примусили публіку слухатися і навели порядок.

Для сцени зустрічі киянами труни з тілом Тараса за Дніпром, всю цю переодягнуту трупу чоловіка в 500 треба було перекинути на той бік Дніпра на Чернігівщину. Ні трамваїв, ні авто, ні човнів не вистачало. З великими труднощами нарешті перебралися до місця, де я впорядив чернігівську заставу, поставивши пасастого шлагбаума з вартовим москалем. Погода була неможлива. То дощ, то сонце. Нарешті ринула злива. Жінки в яскравих довгих убраннях, мушкетери в сюртуках і циліндрах або шляпах, поліцаї, всі обмокли, задріпались, чоботи порозкисали. Порозбігались ховатися од зливи хто куди міг.

Для сцен з могилою Шевченка ми пішли місце біля Лаври, на одкогах. Робити зйомки на самій могилі поета під Каневом не можна було, бо могила перероблена по новому, і замість хреста стоїть новий пам'ятник. Ми відшукали відповідне місце: той же схил, як і на могилі під Каневом, той же задніпрянський краєвид. Наснажили могилу. Але по той бік Дніпра, якраз на фоні задніпрянського пейзажу, стояв док з під'ємними кранами. Весь дикий, блідий пейзаж характерного Лівобережжя псувався. Док треба було усунути і за це взявся Лугвєнев. На моменти зйомок док було одведено далеко вбік—до Цепного мосту.

Хрест на могилу ми точно зкопіювали по фотографії і за зламками старого хреста Шевченкового (в муз. ім. Шевченка).

В павільйонних роботах я весь час пам'ятав, що все несправжнє в історичному фільмі завжди бреше і примушує відчувати брехню. В фільмі „Тарас Шевченко“, де дія зв'язана з певними історичними місцями і особами, в умовах побуту близької нам доби—особливо треба було остерегатись ляпсусів.

Оформлення павільйонів повинно бути просте—без фальшивих конструкцій, відповідати духу того часу з передачею всіх типових відтінків стилю.

Точно продуманий реквізіт, по можливості справжній (автентичність завжди має свою ціну).

Для цього я брав меблі і реквізіт, коли можна було, по музеях, купував у антикварів. Коли треба було—копіював музейні зразки, або робив по рисунках з картин. Павільйонів по сценарію треба було багато: кімнат, коридорів, куточків і т. д. щось коло 60-ти.

Деякі з них імітували казенні історичні кімнати: тюремну камеру, коридор і канцелярію Петропавлівської фортеці, канцелярію і казарму в Орську, майстерні Петербурзької Акад. Мистецтв, кімнати Шевченка в Акад. Мист. і т. д. Селянські хати було не багато: хата батьків Шевченка, дяківська хата й школа, хата, де малий Тарас читає над мерцем, хата маляра. Панських кімнат багато: Енгельгардта (в Вільні, в Петербурзі, на селі) Якобі, Квітін, Гребінки, Закревського, Гулака, Брюсова, Венеціанова, губернатора Фундуклея, майстерня Шіряєва (Петербург), майстерня Шевченка і т. д.

Крім цього будинок школи, де жив дяк, сільська дзвіниця і частина церкви Василя Блаженного в Москві.

Хату Тарасових батьків, дяківську й інші я будував по відомим мені старим зразкам і матеріалам, взятим з різних музеїв.

Прості хати я особливо старанно деталізував. Стіни обробляв так, щоб вони були вимашені глиною і почувався зруб, а не дихт. Дерево на лавах, дверях, миснику, вікнах я спеціально обробив під старе, многолітнє, а не крашене, як досі робили для кіно.

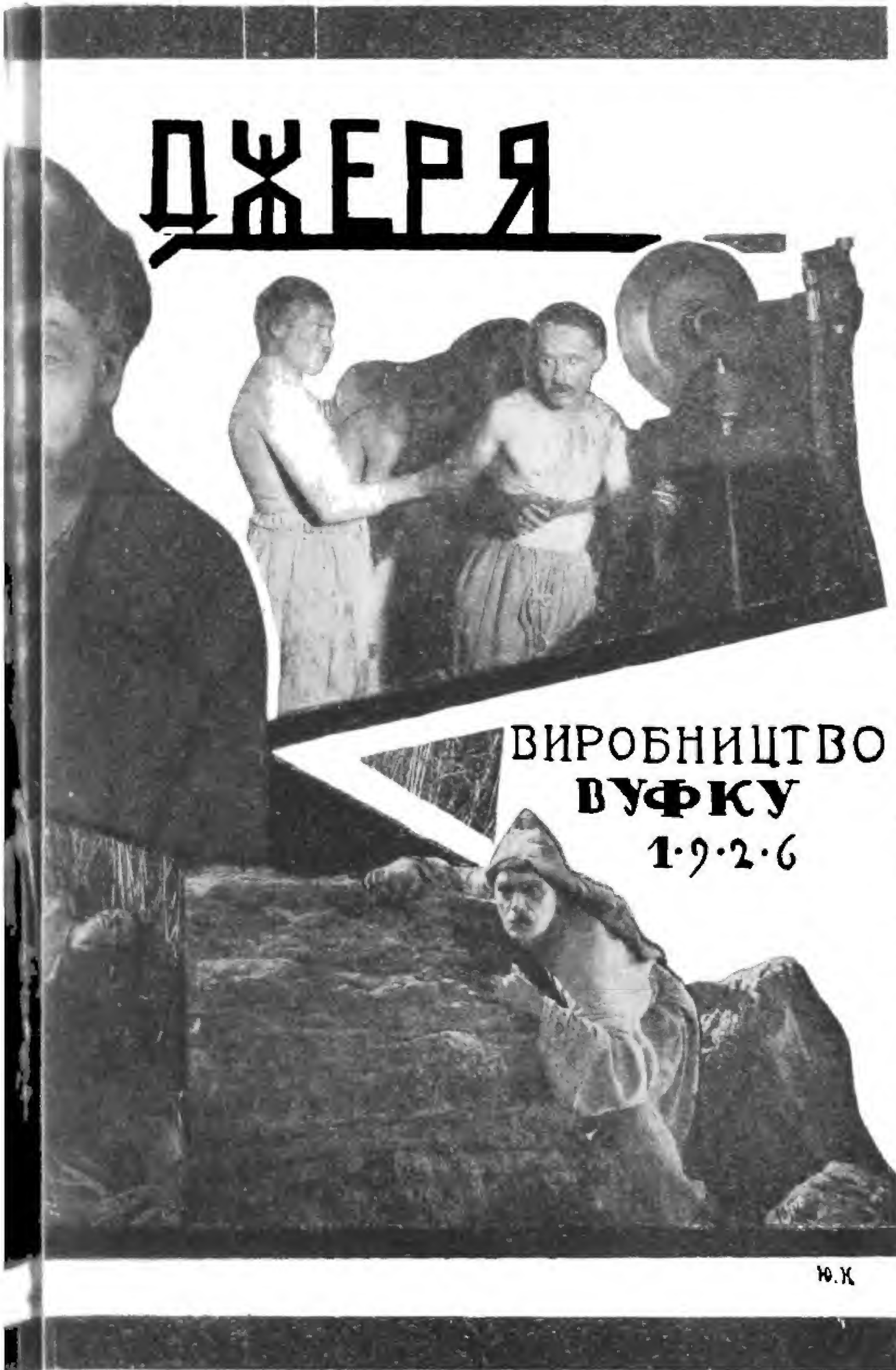
В добу Шевченка доживав свій вік стиль Емпіре з його спокійними, сухуватими лініями.

Його я й уживав здебільшого, надаючи йому де треба відтінків українського провінціалізму, користуючись фотографіями старих панських маєтків. Так для спальні Енгельгардта я використав інтер'єр в строгому емпіре Строгановського будинку з села Хотинь, Сумського повіту на Харківщині. Для Віленського будинку Енгельгардта, маючи на увазі, що в старому небагатому місті переважно були або безстільні, або ренесансові будинки—я вжив ренесансу і в архітектурі і в меблях, які дістав в одеському музею.

Для кімнат старого Енгельгардта на селі я вжив змішаний стиль невеликого переходу від ренесансу до емпіре, пам'ятаючи, що тут і архітектура і реквізіт могли бути давнішого стилю, а не новішого. Тут я використав архітектуру Козелецького будинку Розумовського (середина 18-го віку). Мебель—ранній емпіре. Килими справжні (муз. Акад. Наук); один датований 1812 р., другий 18-го віку. Портрети, люстри, книжки, чорнильні прибори, шпич в ніші кахляна і т. д.—все одповідало стилю й добі.

Так робився „Тарас Шевченко“.

Проф. В. Бричевський



ДБАТИ ЗА

У своїй замітці „Нове районування“ в 8-му числі журналу „Кіно“ т. Криворучко зачепив де-кілька питань, частина яких вимагає практичних порад і пропозицій. Де-які з цих питань потребують більшої виразності й чіткості, а де-яких не можна заперечувати. Почнемо з останніх. Цілком правильно, що темп розвитку нашої кіно-театральної діяльності, поширення низки кіно-театрів цілком залежатиме від темпу загального розвитку й поліпшення економічного та культурного стану нашої країни. На сьогодні ці передумови ми вже маємо, а тому перед обласним відділом повстали нові завдання, що їх т. Криворучко не зовсім виразно формулює.

Тов. Криворучко зазначає: Обласний відділ має розв'язати кардинальне питання, тоб-то питання про поширення провінційальної мережі кіно-театрів по містечках, колоніях та райцентрах. Той факт, що з провінції що місяця надходять заяви про відкриття екранів, свідчить, що там прийшли до висновку про необхідність улаштувати кіно, але через те, що не всі здатні на власну ініціативу, то „Обласний відділ мусить так чи

інакше сприяти виплиненню цієї ініціативи“. Таке невизначене формулювання завдань є наслідком не виразного уявлення про сьогодинішній стан. Як що т. Криворучко погодиться (а він не може не погодитися) з нашим визначенням тих чинників, що тягнуть на буксирі справу з боку Обласного відділу, якій тов. Криворучка надає такої ваги, займатиме другорядне місце. Безперечно, всякий почин вимагає ініціативи. Навіть для того, щоб піти до кіно й купити квитка, треба почувати в цьому потребу й мати не порожню кишеню.

Крім того, тов. Криворучко сам признається, що в справі поширення низки кіно-театрів Обласний відділ нічого не зробив, хоча за термін жовтень 25 року—липень 26 року ми маємо 540 нових екранів. Але хай тов. Криво-

„СВІЖИЙ ВІТЕР“

Сценарий Заца і Рєзнікова.

Режисер Стабавий.

Оператор Демущий.

Участь беруть артисти Таут—Корсо, Брайнін, Рудаков, Куциньський та інші.

Убережжя Чорного моря, маленьке рибальське селище, де живе отаман рибальської артілі Шкода з дочкою своєю Катрею.

Тяжкою працею зароблені гроші, вловлена риба,—всі заробітки рибалок ідуть до кишені крамаря Спірки, що обплутав своїм павутинням все селище. Але й цього йому за мало. З контрабанди, з цього темного діла тежних чорноморських ночей має він іще зиску. „Одноокий“—його помічник і його права рука.

Так і житимуть-б селище, коли-б не „братішка“—молодий воєнмор, що тільки повернувся з флоти. Не стерпів він таких „порядків“ і, склавши спілку зі Шкодою, що до дочки його давно вже тягло молодого „братішку“, вирішив він викрити Спірку, ліквідувати зграю контрабандистів.

„Цього баламуту треба знищити“—каже Спірка Одноокому. І от одного ранку гвалі морські прибавляють до берега труна... сина Спірки, Льоньки, що поварився був із батьком і пішов працювати до Шкоди. Спірка—в очі, але Одноокий хитро посмітався. Він запевняв Спірку, що це помилка, але насправді, бачиш, що „Льонька“ їх викриє, сам вирішив цього ворога позбутися. Тепер черга за „братішкою“. Навіщо оповідає, що було далі? Читачі зможуть самі побачити все на екрані. Це фільм барвистий і свіжий фільм, що не хитро, мудро й щиро оповідає нам про соковитий побут чорноморських рибалок, притягне глядачів. Він на це заслуговує. На фотографіях—Катя (арт. Таут-Корсо), „Одноокий“ (арт. Брайнінг (Спірка)).



КІНО-ТЕАТР!

ручка не думає, що бездіяльність обласного відділу не відбилася на справі. Відбилася, й досить кепсько, бо за цих самих 10 місяців, за які відкрилося 540 нових екранів, закрилося 238. З приводу цього можна сміливо сказати, що це сталося лише тому, що обласні відділи звертали на них дуже мало уваги.

Потім цілком незрозуміло, як собі мислить тов. Криворучко про відкриття кіно-театрів по тих містечках та райцентрах, де їх зараз немає. Не думаю, що т. Криворучко гадає улаштувати по таких місцях гастрольні к/т, що безпосередньо залежали-б від обласного відділу. Але які-ж тоді інші методи переведення в життя завдання, що їх він ставить перед обласним відділом, відносно поширення низки кіно-театрів. Треба виразно сформулювати становище:

1) Низка кіно поширюється для її розвитку ми маємо всі передумови.

2) Поширення кіно-сітки матиме інший напрямок, ніж той, що його намітив обласний відділ: кіно виникатиме там де будуть потрібні передумови.

3) За вихідний пункт буде ініціатива окремих осіб, чи обласного відділу, а зростання й зміцнення громадських, професійних та партійних організацій на місцях, тоб-то що ми маємо й тепер.

Звідси виходить, що перед обласним відділом стоять такі завдання: постійно зважати на наявність цих елементів, використовуючи всі чинники розвитку, всебічно сприяючи розвитку і скеровуючи його на правдивий шлях.

Взагалі в своїй щоденній роботі не треба дивитись на себе, як на монополіста що до споживача, а розглядати себе як радянського ставленика для обслуговування споживача.

Всі ці заходи сприятимуть зміцненню низки к/т, що виникають на місцях, а також сприятимуть розростанню всієї сітки. Але треба зазначити, що всіх цих заходів можна буде вжити лише тоді, коли обласний відділ буде охоплювати меншу територію. Це ВУФКУ й зробило, організувавши два нових обласних відділи: Вінницький та Ніжинський.

Соловей



„БЕНЯ КРИК“

Сценарій—Бабеля.
Режисер—Вільнер.
Оператор—Калюжний.
Художник—Байзентерц.

Стара царська Росія на Одеській фабриці ВУФКУ. Король Одеських бандитів—Беня Крик справляє річницю весілля своїй сестрі. А в цей час поліція готується до арешту Бені Крика. Та не так легко заарештувати Беню: до його послуг ціла банда, що головою накладе, аби врятувати Беню, свого некоронованого короля. І от, щоб поліції була якась робота, Беня наказує бандитам підпалити участок. Це до арештів тоді поліції... І знов гуляє банда Беніна по Одесі. Це в передреволюційний час. Нарешті—Револуція. Беня зрозумів її значіння по-своєму: ще краще грабувати. І бігав слідом за Беню міліція, ловить його, а він як вітер: то тут шугне, то там шугне і знов тихо.

Не може нічого подіяти з ним і більшовик Собков.

Беня не розумів більшовиків... Він сам вважав себе за більшовика і навіть утворив з своєї банди „ревполк“, головним завданням і призначенням якого було грабувати населення.

Дні минали. Минали місяці... Собков давно вже на фронті. Собков не раз уже водив свій полк на бій проти ворогів пролетаріату. А Беня Крик грабує, як грабував. Нарешті одного дня Собков одержує наказ: „обеззброїти частини Крика“. Завдання дуже відповідальне... І не штука прийти з полком і після кровової різанини обеззброїти банду, а штука прийти одному й перемогти банду, не проливши ні краплини крові, так, як це зробив Собков.

На фотографіях—деві особи фільму: Кочетков—полічник Собкова, Тархановський—одеський спекулянт, молода циганка—вірна «соко» Бені Крика

ІСТОРІЯ ПРО ФОТО-КІНО КОНТИНГЕНТ

(Розподіл на 1925—1926 та 1927 р.р.).

2-го квітня 1926 року Ліцензійною Народою при Наркомторзі СРСР (прот. № 11 § 4) загальний річний контингент закордонного імпорту фото-кіно матеріалів у 1926—1927 р. визначено в сумі 2.600.000 крб. і розподілено поміж Союзних Республік так:

по РСФРР	1.508.000 крб., або	58 ⁰ / ₁₀₀
" УСРР	650.000 "	25 ⁰ / ₁₀₀
" ЗСФРР	247.000 "	9,5 ⁰ / ₁₀₀
" БСРР	97.500 "	3,75 ⁰ / ₁₀₀
" УзбСРР	58.500 "	2,25 ⁰ / ₁₀₀
" Туркм. СРР	39.000 "	1,5 ⁰ / ₁₀₀

Р а з о м . 2.600.000 крб., або 100⁰/₁₀₀

За підставу на такий розподіл правил матеріали та відомості, подані Союзними республіками до НКТоргу ще до початку поточного операційного року.

Акційне Т-во „Совкіно“ заперечувало постанову Ліцензійної Народи в РПО, клопоталося за скасування постанови Ліцензійної Народи й за перерозподіл фото-кіно контингенту, при чому для РСФРР вимагало не менш, як 70⁰/₁₀₀ з загального Союзного контингенту.

В наслідок заперечення Акційним Т-вом Совкіно першого розподілу фото-кіно контингенту, Економічна Народа РСФРР (що до неї це питання було передано на перегляд в РПО), ґрунтуючись виключно на матеріалах Акц. Т-ва Совкіно, в засіданні своїм ухвалило постанову, що змінює постанову Ліцензійної Народи, згідно з проханням Совкіно.

Для РСФРР—70⁰/₁₀₀, а решта, 30⁰/₁₀₀ контингенту призначено до розподілу поміж останніх Союзних республік: УСРР, БСРР, ЗСФРР, ТуркмСРР.

З цих 30⁰/₁₀₀ контингенту—для УСРР, за проектом Совкіно, припадає найбільше 15—16⁰/₁₀₀.

Матеріали-ж, що були подані до Ліцензійної Народи для першої розверстки, мали значно більшу точність, аніж тенденційні відомості Совкіно.

Совкіно, напевне, надало для розгляду матеріал оброблений вигідніше для себе. Та це й видно з статистичних даних про кіно-виробництво союзних кіноорганізацій.

З мотивування постанови Економічної Народи РСФРР від 7-го серпня ц.р. вбачаємо, що питому вагу республіканської фото-кіно справи було встановлено на підставі даних по виробництву, прокату та розміру кіно-мережі. Потрібно зробити таку, цілком точну, аналізу кіно-виробництва та кіно-прокатної справи по окремих союзних республіках і на підставі цієї аналізу встановити питому вагу кіно-індустрії. Подані нижче цифрові дані по РСФРР включатимуть відомості по всіх кіно-виробничих організаціях республіки: Госкіно, Пролеткіно, Севзапкіно, Межрабпом-Русь.

1. Кіно-виробництво.

а) Продукція 1924—1925 р.

Випущено картин 1924—1925 року

по ТуркмСРР	0
" УзбСРР	0
" БСРР	0
" ЗСФРР	6—10,2 ⁰ / ₁₀₀
" УСРР	12—20,3 ⁰ / ₁₀₀
" РСФРР	41—69,5 ⁰ / ₁₀₀

Р а з о м 59, фільмів.

б) Продукція 1-го півріччя 1925—26 р.

Випуск картин по ТуркмСРР	0
" " " УзбСРР	0
" " " БСРР	1, або 1,75 ⁰ / ₁₀₀
" " " ЗСФРР	6, " 10,5 ⁰ / ₁₀₀
" " " УСРР	16, " 28,1 ⁰ / ₁₀₀
" " " РСФРР	34, " 59,65 ⁰ / ₁₀₀

Р а з о м . 57,

в) Продукція 2-го півріччя 1925—26 р.

Гадають випустити картин, згідно з виробничим планом:

По УзбСРР	2, або 6,4 ⁰ / ₁₀₀
" БСРР	2, " 6,4 ⁰ / ₁₀₀
" ЗСФРР	3, " 9,6 ⁰ / ₁₀₀
" УСРР	12, " 38,8 ⁰ / ₁₀₀
" РСФРР	12, " 38,8 ⁰ / ₁₀₀

Р а з о м 31, фільм.

Малий випуск картин по РСФРР пояснюється закриттям багатьох кіно-фабрик та ненавантаженістю кіно-фабрик, що працюють.

г) Виробничий план (випуск картин) 1926—1927 р. накреслено в такому розмірі, згідно з виробничим планом кіно-організацій:

По ТуркмСРР	2, або 2 ⁰ / ₁₀₀
" УзбСРР	2, " 2 ⁰ / ₁₀₀
" БСРР	6, " 6 ⁰ / ₁₀₀
" ЗСФРР	16, " 15 ⁰ / ₁₀₀
" УСРР	32, " 30 ⁰ / ₁₀₀
" РСФРР	50, " 50 ⁰ / ₁₀₀

Р а з о м 108, фільмів.

д) Розмір річної продукції 1925—1926 р. дорівнювався:

По ТуркмСРР	0
" УзбСРР	1, або 1,10 ⁰ / ₁₀₀
" БСРР	3, " 3,50 ⁰ / ₁₀₀
" ЗСФРР	9, " 10,30 ⁰ / ₁₀₀
" УСРР	28, " 32,20 ⁰ / ₁₀₀
" РСФРР	46, " 52,90 ⁰ / ₁₀₀

Р а з о м 87, фільмів.



«Свіжий вітер»—фільм про побут рибалок Чорного моря, фільм про молодість, про вітер і про сонце. Молодий і свіжий фільм. Режисер Стабовий закінчив ставити його на Одеській фабриці. Арт. Таут-Горго грає в ньому роль Катьки, дочки італіана рибальської артїли

2. Кіно-прокат.

Кіно-прокатну міцність та місткість ринку окремих республік Союзу встановлено:

для ТуркмССР	0,50/0
" УзбССР	1,50/0
" БССР	1,00/0
" ЗСФРР	10,00/0
" УСРР	20,00/0
" РСФРР	67,00/0

Разом . . . 100/0

З порівняння вищевказаних даних аналізу кіно-виробництва та кіно-прокатної міцності, легко встановити питоому вагу всієї кіно-індустрії СРСР. Наочно це виявляється в такій таблиці:

Республіки.	Виробництво		Виробн. план 1926-27 р.	Прокатна міцність	Середній висновок (пит. вага)
	1924-26	1925-26			
	(у відсотках)				
РСФРР	69,3	52,9	43	67,0	60,0
УСРР	20,3	32,2	30	20,0	25,0
ЗСФРР	10,2	10,3	15	10,0	10,0
БССР	—	3,5	6	1,0	3,0
УзбССР	—	1,1	2	1,5	1,0
ТуркмССР	—	—	2	1,5	1,0
Разом	100/0	100/0	100/0	100/0	100/0

Ця таблиця дає можливість уявити становище кіно-промисловості СРСР в цілому, та УСРР зокрема.

З цієї-ж таблиці видно: а) систематичне зниження кіно-виробництва в РСФРР:

1924-1925 рік	69,30/0
1925-1926 "	52,90/0
1926-1927 "	43,00/0

При чому планові згоди 1926-1927 року дуже проблематичні й неповні, тим більш при наявності гострої фінансової й організаційної кризи, що її зараз спостерігаємо в кіно-організаціях РСФРР. Дуже можливо, що цифру 45% буде знижено. Навпаки, на Україні, в ВУФКУ, спостерігаємо поступовий розвиток кіно-індустрії:

1921-1925 рік	20,30/0
1925-1926 "	32,30/0
1926-1927 "	30,00/0

(30% 1926-1927 року тому, що починають працювати три нових кіно-організації УзбССР, ТуркмССР та БССР.

Цифри планових згодів 1926-1927 року ВУФКУ взято досить обережно, щоб не помилитися в виробництві й як що в процесі праці план не буде поширено, то в усякому разі виконано його буде цілковито.

Минулий, 1925-1926 операційний рік, характеризував ВУФКУ, як одну з найбільших виробничих одиниць СРСР.

Треба взяти на увагу, що головною сировиною в кіно-виробництві є негативна плівка для знімання й позитивна для друку копій. Плівки цієї наш Союз не має. Її довозять виключно з-за кордону. Для виробництва потрібні також хемікалії, світляна й проекційна апаратура, апарати для кіно-знімання та інші машини. Все це теж довозять з-за кордону. Для довозу необхідного імпортового контингенту, потрібні ліцензії на право довозу. Всіх цих гарних річей ВУФКУ було позбавлено, і тільки через великі зусилля, окремі заходи керівників ВУФКУ вдалося уникнути кризи. Але все це не значить, що ВУФКУ і далі також щасливо обходиться без імпорту кіно-сировини й апаратури. Всі припаси, всі можливості на одержання закордонної кіно-сировини в ВУФКУ кінчилися.

Тепер Совкіно не має достатньої кількості копій картин і через це повинно скоротити театральну мережу. Крім того Совкіно не зможе постачати всіх кіно-установок, що існують в РСФРР. В цей самий час ВУФКУ має 25 повнометражних художніх та 3 науково-популярних картин, що всі вони ще не демонструвалися в РСФРР. З кожної з цих фільмів на РСФРР можна виготовити по 30 копій картин. Така кількість картин на кіно-ринку РСФРР з'явилася б сильнішим фактором для негайної ліквідації кризи в постачанні кіно-установок, що зростає з кожним днем.

Таким чином РСФРР може одержати від УСРР 900 копій картин, але для друкування цих копій ВУФКУ повинно придбати за кордоном принаймні 2.000.000 метрів позитивної плівки.



«Свіжий вітер». — Поруч з важким і чесним трудом рибалок в темних затоках Чорного моря говається й темне діло контрабандистів. «Одноокий» був їхнім ватажком (арт. Брайнін)

На нараді в Наркомторзі 2-го вересня 1926 р. було встановлено, що фото-кіно контингент на 1926-1927 операційний рік буде 2.400.000 карб. На цій нараді було встановлено принцип, що поперше задовольнятиме виробничі інтереси. Вирішили розподілити загальну суму так—70% на виробництво й 30% на прокат.

Республіки одержали-б у відсотках контингент так:

РСФРР	56, 50/0
УСРР	27, 00/0
ЗСФРР	10, 00/0
БССР	2, 75/0
УзбССР	2, 25/0
ТуркмССР	1, 50/0

Разом 100/0

Але через сильний протест Совкіно, погодження знов не було досягнуто.

І от аж нарешті на засіданні колегії Наркомторгу був остаточно розподілений фото-кіно контингент на 26/27 р.

Кіно-контингент

На СРРР	2.200.000 карб.
З них на РСФРР	54 3/4% — 1.095.000 "
" " УСРР	23 1/4% — 465.000 "
" " ЗСФРР	12 1/2% — 250.000 "
" " БССР	3 1/2% — 70.000 "
" " УзбекССР	3 1/2% — 70.000 "
" " ТуркмССР	2 1/2% — 50.000 "
Разом	100% — 2.200.000 карб.

(За принципом виробництва плюс прокат).

Таким чином наявно можна бачити зменшення кіно-виробництва союзних республік і повільне скорочення кіно-виробництва РСФРР. Історія з фото-кіно контингентом—промовиста історія. Такі цифри говорять краще за десяток ораторів. Як би цього хтось і не бажав, але такі цифри—пальцем не сколупнути.

Керпес

МОСКОВСЬКИЙ ЕКРАН

(Лист із Москви)



Лінійні фільми РСФРР. Вгорі — „Нащадок арабів“. По середині й внизу — „Яблучко“ (нова картина Межрабпом—Руси)

Так як і минулих років, фільми цього сезону складають цікаву картину. Поруч з кількома фільмами, що заслуговують на найсерйознішу увагу, що свідчать про дальший розквіт радянської кінематографії, з'являються фільми, що здавалося-б, їх давно вже здано до архіву доби дитинства радянського кіно. Остільки-ж різко, як і в розумінні технічної та художньої обробки, різняться фільми цього сезону і з погляду ідейного угрунтування.

Поруч з художнім викриттям та виображенням царату в „Матері“ Пудовкіна, поруч з бадьорим гімном соціалістичного будівництва в „6-й частині світу“, зустрічаємо навалу фільмів, що їхнього існування аж нічим не виправдати. З'являється фатальний „Предатель“ Роома, що своєю тьмяною інтригою та безмежною еротикою творить рекорд безмістовності в радянському кіно; з'являється чудно-авантюра „Міс Менд“; з'являється „Справа про три мільйони“ — одвертий кіно-фарс, що його, правда, скрашує блискучий режисерський задум та технічне виконання.

Наше кіно, що намагається вирватися з сюжетного та ідейного туника західної кінематографії, досі, цілком зрозуміло, не створило ще свого стандартизованого пересічного фільму з ядовитим типовим — ідейним та художнім угрунтуванням. У цьому запорука дальших успіхів радянського кіно, але в цьому-ж полягає й причина найзначніших невдач, характерних для деяких фільмів цього сезону. Але-ж тим приємніші перемоги, що чітко вказують на самостійний шлях радянської кінематографії. Головним чином ми маємо на увазі фільми „Мати“ та „6-а частина світу“.

Після „Потьомкіна“, „Мати“ безперечно є кращий радянський фільм. Уплив на неї першого фільму безсумнівний, але-ж цілком інвакше й самостійно Пудовкін подав у своїй картині матеріал. Він узяв від „Потьомкіна“ тільки те, що має загальне значіння: нову, гостру та чітку кіно-мову, динаміку кіно-ока, досвід кінематографічного демонстрування речі. Але саму картину взято в цілком іншому плані.

Те нове, що вніс до своєї картини Пудовкін — це відношення на цілій зріст значіння акторської гри. Барановська в ролі матері, це чи не поодинокий видатний сценічний образ у всій радянській кінематографії. Ми зовсім не хочемо рівняти її до „star“ західної кінематографії, — адже не на ній, як у західній кіно, побудовано всю картину. Цей образ не пабуває у Пудовкіна традиційної для Заходу театральної гіпертрофії, а органічно пов'язується з усією дією; ніде не виникаючись на перший план та скрізь лишаючись глибоко людяним, Барановська значно перевищує рекламні зірки західного кіно.

На диво підібравши типаж та поставивши на рівне значіння гру кваліфікованого актора й випадкового „натурщика“, Пудовкін знайшов той вимір, що єднає акторську гру з реальним життям.

Звісно, роблячи детальніший аналіз картини, можна знайти деякі дефекти: в середині та наприкінці фільму не всі деталі однаково складено, але-ж це каже про те, що справу ми маємо тут з живим мистецтвом, що росте й шукає, що далеке від класичної та академічної обробки деталей, яка хоч і надає зовнішнього блиску картинам Любича та Чапліна, а проте ставить їх нижче цього фільму, з погляду сили впливу.

Значіння „Матері“ велике — тим більше дивує нас та холодна зустріч фільму, що її зробила частина кіно критики. Не намагаючись одкидати його художніх досягнень, критика ставить питання про доцільність і вчасність його створення. Найвиразніше формулював це питання, що має дуже важливе значіння для радянського кіно, Левідов у „Новом Зрителі“, ставлячи питання про вчасність „соціального заваза на ізобличення царизма“.

Короткозора критика зовсім не помітила, що весь зміст драматичних колізій у „Матері“ полягає в боротьбі старого побуту з новим, де на однім боці стоїть увесь лад царату, що керує, як слухняним знаряддям, п'яницею-слюсарем Власовим — батьком Пашки, а на другім — революціонер Пашка, що прагне нового життя, та забита жінка передмістя — мати, що прокидається в ній борець та революціонер.

Старий побут іще живий і та-ж боротьба, тільки в інших формах, іє по всіх просторах Союзу. Отже цілком необхідно вказати на його звязок з царатом, виявити старий побут як спадщину звірячої й тяжкої доби. Саме цим картина, крім

свого спеціального значіння, як змалювання історичної епохи в робочім русі, набуває особливо сучасної та актуальної ваги.

Не менше значіння має „6-а частина світу“ Вертова. Коли „Мати“ прокладає нові шляхи до „ігрового фільму“, то „6 частина світу“ є велике досягнення як „культур-фільм“, що вимагає більшої уваги. Життя Радянського Союзу, що відроджується від гір Кавказських до Ледовитого океану, змалювано в фільмі як радісна та яскрава поема, в якій кожна картина реального життя ритмом передавання перетворюється на ліричний рядок. Не треба „6 частину світу“ змішувати з ігровим фільмом, — вона йде власним шляхом і дає власний зразок кінематографічної організації хронікального матеріалу, що далеко перегаїє стару „хроніку“. Правда, включивши до своєї картини главу про капіталізм, Вертов піби лише принудний кіно-ока, знімаючи в ній, як і в ігровім фільмі, наприклад в епізоді танця, спеціальних натурщиків. Але ж виняток стверджує правило, та й слугують ці постановки, а не „схоплені“, епізоди тільки-но для того, щоб виразніше включити хронікальний матеріал до тієї „ідейної композиції“, що надає фільмові Вертова такої агітаційної жвавости.

Увесь характер фільма — описовий, цьому підпорядкований і стиль написів, складений у тім-же ритмічній чергуванні образів з написом, що пояснює, як і в позіших західних фільмах про мандрівки. Звісно, „6 частина світу“ від цих західних картин різниться безмірно більшим соціальним значінням — не етнографічним, а соціологічним підходом до свого завдання висвітлити життя СРСР.

Мова Вертова — це залізний каркас монтажу, що й надає фільмові такий привабливий темп. Але-ж фотографічні хибиде-яких зніманий не може приховувати ніякий монтаж, хоча в „фотографічній неорганізованості“ фільму не можна винуватити режисера. Треба тут зауважити, що Вертов не режисер, а редактор — він не ставить свою картину, а редагує з ножицями в руках. Це стверджує й „літературність“ його фільму. Поетичний стиль написів, — що далеко більшого набуває значіння тут, ніж в ігровім фільмі, — не випадковий. Ми можемо сподіватися від Вертова й кіно-фейлетона, й кіно-памфлета, чи сатири. „Белетристику“ ігрового фільму він перетворює на кіно-журналістику.

Коли художні шляхи ігрового фільму „Мати“ Пудовкіна та „6 частина світу“ Вертова різні, то мову — кіно воли мають спільну. Розвинувши цю справу, поширюючи її діпазон і на кіно-журналістику, Дзига Вертов підвищує культуру кіно не менше від Пудовкіна, чи Ейзенштейна, що пророблюють аналогічну роботу в галузі ігрового фільму.

Оскільки вдалі „Мати“ та „6 частина світу“, настільки-ж невдалий „Предатель“ Роома. З легкої руки та з доброю допомогою фахівця „формального методу“ В. Шкловського, Роом спробував ужити цього методу в кіно, перетворивши старечу хворобу літератури на дитячу хворобу кінематографії. Формальні реценції, натягнені з американських фільмів, у картині, — що не має жодного ідейно-художнього ґрунту, — виявилися цілковито порожніми. Роом заплутав інтригу, маючи на меті утворити напрудження, але розвіяв його незрозумілою дією. Він устаткував „невідомого матроса“, що а нічого-нічого не робить протягом цієї картини, щоб, вклавши до рук його розв'язку, утворити могутній підйом, але цей замір викликає лише сміх несподіваним театральним виступом незмінного статиста.

Роом, разом з художником Юткевичем, хотів „остранити“ фільм мудрими, переальними декораціями, але викликав лише зивовання, пограпив до гіршого зразку театральщини, що її вже давно перебороло кіно-мистецтво. Усе це та ще безмірна еротика й ідеологічна кволість цілком убивають фільм.

Менш типовою невдачею „Міс Менд“ — авантурний фільм, де Глібський, Гіан, Барнет та Фогель грають остільки „не-гліже“, що фільм видається за твір дилетантів. Китайгородська Америка Межрабпому не вдалася.

Що глибоко рацієне, то це те, що звичайнісінький глядач відкидає такі фільми, як „Предатель“ чи „Міс Менд“ — у цьому запорака, що від них ми скоро позбавимось.

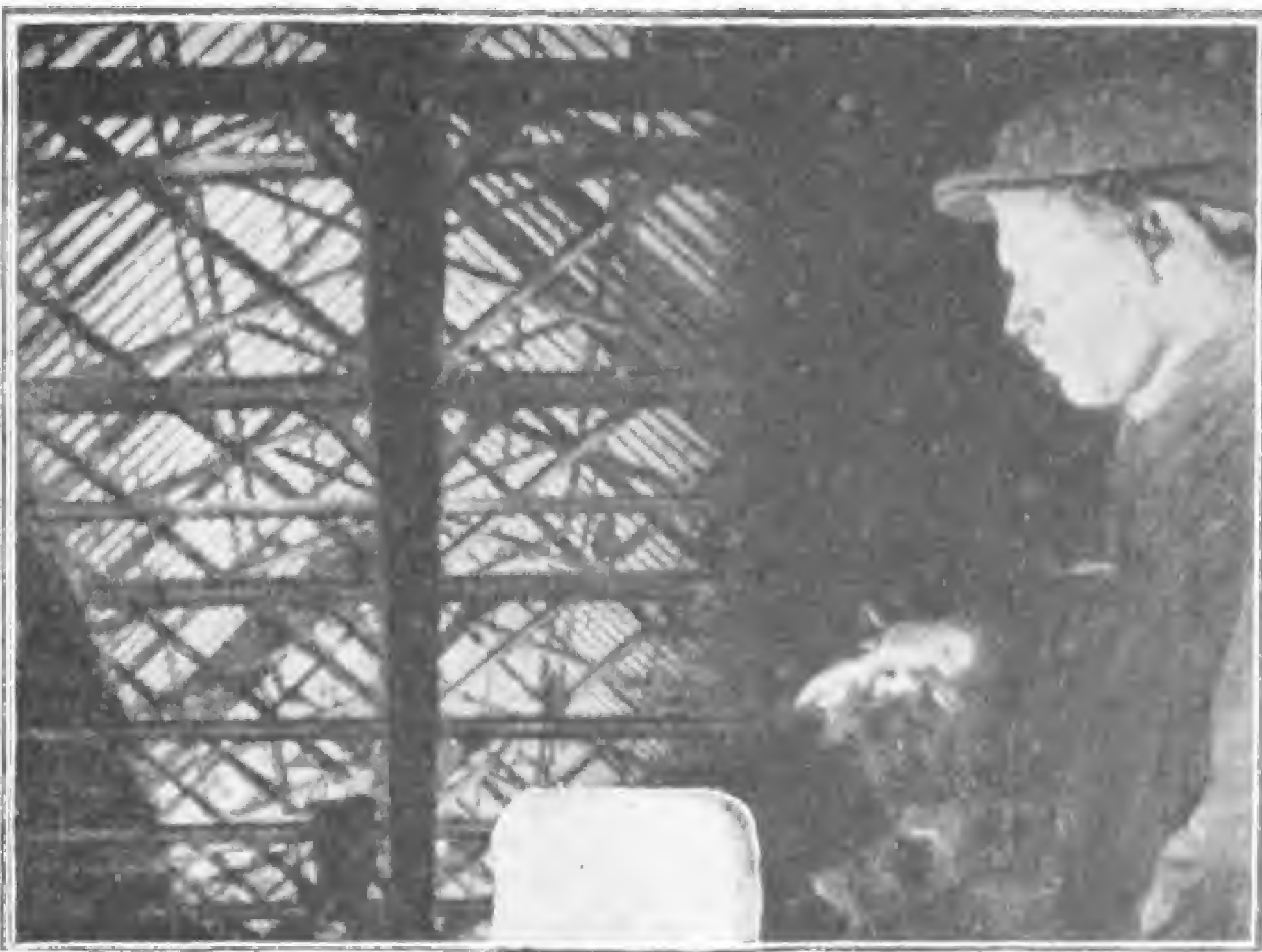
Значно цінніше двох останніх фільмів „Справа про 3 мільйони“ Протазанова — блискуча дрібничка, що виправлено її в коштовну режисерську рамку. Фарсову установку виправдує високої якості виконання та тонка витриманість відповідного комедійного стилю. Коли й на можна відзначити „Справу про 3 мільйони“ як крок наперед шляхом „радянської“ нашого кіно, то всеж треба не цей фільм указати, як на вдалий зразок остільки потрібного нам „пересічного фільму“.

Активний баланс початку нового кіно-сезону підзначається з'явленням цілої низки, коли не блискучих, то все-ж сумнівних фільмів.

Але-ж нащо велике виробництво історичних фільмів цього сезону, що замінили захоплення минулого року схід-

німи фільмами, обідає затопити на новий рік ринок. Історичний сюжет — найконсервативніший сюжет в розв'язанні кіно а тут і проглядають труднощі завдань, як-що фільм має не меті лише „костюмність“.

А. Басселес



Нові фільми РСФРР. Вгорі — кадр з картини „Шоста частина світу“, посередині — „Декабристи“, внизу — „Міс Менд“ (авантурницький фільм Межрабпому).



Майбутнє кіно-виробництво

Редикторат ВУФКУ прийняв такі сценарії, що вже їх затверджено Вищою Репертуарною Радою:

„Законані фільмом“ — сценарій В. Милковського, — цікава фавульна комедія.

„Гануся“ — сценарій Д. Бузька за повістю Мізеринського.

„Жерці темряви“ — сценарій дра Стрільчука. Фільм для села, що викриває темні моменти старого побуту (безглуздість лікування знахарів і т. и.).

„Вбивство Лаврика“ — сценарій Павлова на тему про боротьбу за режим ощадності.

„Черевики“ — Гуревича (перероблена „Ніч під Різдо“ Гоголя).

„Сигнали з моря“ — Френкеля. Авантюрницький кіно-роман, з цікавою динамічною фавулою.

„Державний злочинець“ („Муть“) — М. Аляова. Побутовий психологічний сценарій з часів підпільного революційного руху.

Ялтинська кіно-фабрика

(Наступний сезон)

Своєрідні умови праці Ялтинської кіно-фабрики, що має лише одне „критичне“ і майже всі зйомки проводить просто на території фабрики, примушує значно зменшувати знімальні роботи підчас недовгого зимового періоду.

На майбутні 2—3 місяці будуть працювати 2 режисери, з березня почне знімання третій режисер. Влітку працюватимуть п'ять основних груп.

Проте підчас зими фабрика, як завжди, буде інтензивно готуватись до знімального сезону. Це — доскональна дбайлива й детальна розробка сценарію матеріалу до майбутніх постановок. Така підготовка значно здешевить і скоротить працю влітку.

Фабрика напередодні випуску великих художніх фільмів: „Провокатора“ (Режисер Турія, автор — Досвітній) та „Ордера на арешт“ (Режисер — Тасін, сценарій Лазуріна).

„Провокатор“ буде визначатись надзвичайно гарним добром ансамблю. Такого добору талановитих акторів рідко можна бачити в якомусь фільмі.

„Ордер на арешт“ — це міцний, добре зроблений психологічний фільм з літопису революції, з цікавою драматичною фавулою. Акторська гра в цих фільмах (артист Хайрі, Варедька та Кутузов) досягає максимуму виразності й драматичного напруження.

Фабрика готується до постановки нової великої картини „Позбуті дні“ за сценарієм Волжина та Гончарського.

Ставить режисер Балюзек, оператор Рона, артисти Панов і Стен в головних ролях. Це буде річ з 2—3 персонажами з ленинградського міського побуту. Й „герої“ — нічний сторож, повія та салдат з селі.

Знімається комедія з життя кіно-робітників: „Людина, що всім потрібна“ й монтується невеличкі етнографічні фільми: „Крим“ і „Бирей на землі“.

Фільмотека ВУФКУ

Фільмотека ВУФКУ на 1-ше квітня 1924 року складалась майже цілком з рештків націоналізованих в перші роки революції старих картин, зовсім не здатних до демонстрування ані з ідеологічного, ані з художнього й технічного боку. Більш або менш придатних до демонстрування було на 1 квітня 1924 року — 143 картини.

Зараз фільмотека складається з 463 повнометражних картин з них 127 (27,5%) радянського виробництва. Ці картини мають в 1328 копіях, з них 604 (45,4%) радянського виробництва.

Отже за останні роки фільмотека збільшилась майже в 4 рази. Якісно картини теж значно покращали — 85% з цих картин цілком можуть демонструватися серед робітничо-селянських мас.

Зріст кіно-сітки по УСРР

За матеріалами сектора Держкіно-театрів ВУФКУ, зріст сітки кіно-театрів за вересень м-ць збільшився на 53 екрани.

Отже сітка кіно-театрів на 1-ше жовтня ц. р. складає 1185 одиниць.



Бела Балаш відомий австрійський кінематографіст і кіно-драматург. Його книжка „Культура кіно“ дуже поширена в нас. Стаття „Визалка до нового виміру“, що друкується в цьому номері журналу, належить його перу.

Нові сценарії

В портфелі редактуру ВУФКУ є такі сценарії, ухвалені до постановки Вищою Кіно-репертуарною Радою

„Гавриш“ — дитячий сценарій Ш. Ахушкова.

„Людина з лісу“ — сценарій Кошевського.

„Зникле село“ — сценарій Юрежанського.

„Любов і дим“ — сценарій Дніпровського.

„За стіною“ — сценарій Бучми.

„Два дні“ — сценарій Лазуріна.

Цілий низці авторів замовлено такі сценарії:

„Слово о полку Ігореві“ — сценарій Загула й Ярошенка.

„Політекономія“ (кіно-підручник) — сценарій Волобуєва.

„Машина, щоб спинити війну“ — сценарій Бориса Вольського.

„Захар Беркут“ — сцен. Миколи Вороного.

„Зачароване місце“ — сценар. Юртика й Йогансена.

„Цемент“ (за Гладковим) — сценар. Марія і Гладкова.

„Вітер зі сходу“ — сценар. Хоткевича й Панченка.

„Гануся“ — за повістю Мізеринського, — сцен. Дмитра Бузька.

„Карло Віші“ — сцен. Слісаренко.



КОРАЧНОМ

ПО БЕРЛІНСЬКИХ КІНО

Кінематографічний сезон у Німеччині досяг свого повного розвитку. Один по однім випускають уже великі бойовики, так німецького виробництва, як і чужоземного.

Спостерегач кінематографічного життя вже тепер, без ніяких вагань, може констатувати, що кінематографія не менш від інших галузей мистецтва та промисловості підлягає «моді». Правда, з'явлення якоїсь кінематографічної моди спирається виключно на комерційний успіх якогось фільму, що й тягне за собою безконечне число всіляких підробок.

Ось чому всі фільми, що з'явилися по берлінських кінематографах з початку сезону, можна розбити на кілька груп, що по-за ними лишились тільки невелике число великих бойовиків. На такі категорії можна розбити фільми, що з'явилися останнього часу в Німеччині: віденські, військові, побутові та націоналістичні. Віденські фільми, що перетворилися тепер за-малім не на пошесть, викликав величезний успіх, так художній, як і комерційний, фільму «Der Walsertraum», який поставила «Уфа». Він негайно викликав цілу низку різноманітніших наслідувань. Усі ці фільми на перший план висувають віденську дівчину з золотим серцем, елегантного вельможного ерцгерцога, що бажає почати інтрижку з тією дівчиною, але, приневолений залізним придворним етикетом, мусить з нею розлучитися, а далі— всі інші атрибути, що без них не обійдеться міщанська мелодрама, якою власне й обмежуються всі ці речі.

Військові фільми в свою чергу можна поділити на фільми героїчні— національного характеру та на фільми фарсового ха-

рактеру. За найкращий з цих фільмів треба вважати ставлений Майнертом «11 офіцерів Шилля», за ґрунт якого став епізод повстання проти Наполеона, що покоровив Прусію, та розстріл майора Шилля разом з 11 офіцерами. До цієї-ж категорії треба віднести фільми, що в них фігурує кумір правої Німеччини— Фридрих Великий. За підставу відповідній серії став зроблений кілька років тому й що-річно з успіхом відновлюваний по великих театрах— «Фридерікус Рекс». Що-ж до фарсових військових фільмів, то всі вони схожі один на одного, вбогі на вигадки й дуже нагадують «Шельменків-денщиків» у пруському мундирі.

Від часу, як стабілізувалася марка, та як Німеччина змогла сама вироблювати недорогі фільми, з'явився новий рід фільмів— побутових, що їхнє виробництво коштувало, порівнюючи, дешево та що зміст їхній обмежувався або невибагливою комедією, або міщанською мелодрамою, яка відбувається на тлі всім знайомого пересічного берлінського життя.

З таких фільмів треба відокремити, з огляду на його виключний успіх, фільм товариства «Національ Фільм»— «Кубінке»,— історію одного роману дамського перукаря з трьома служницями.

З німецьких фільмів, що з'явилися протягом сезону, тільки три заслуговують на нашу особливу увагу: це «Фауст», «Незаконнонароджені» та «Пригоди принца Ахмета».

«Фауст» разом з «Метрополісом» є лебедина пісня колишньої «Уфи», що прагнула світового панування. Ставив «Фауста» видатніший німецький режисер Мурнау, який ставив «Ос-



Кадр з великого мультиплікаційного (малюваного) фільму «Пригоди принца Ахмета»



танню людини» й «Тартюфа». Ми не можемо визнати, що цей фільм, не дивлячись на його виключну добротність, цілком задовольняє. Головна його хиба полягає в тому, що сама ідея перенести на екран цей блискучий світовий літературний твір, цілковито не кінематографічний, є неправильна. Адже, як не намагались відмежуватися від Гете й перенести центр ваги на старовинні легенди про доктора Фауста, все-ж за осередок фільма стала трагедія Гретхен, автором якої є Гете. І ось, рівняючи до літературного «Фауста», що дає остільки неозорий простір для людської фантазії, найскладніші фотографічні й технічні трюки мають збіднути. Друга велика хиба фільму—це відсутність Мефістофеля. Янінгс—відомий побутовий актор, а тому роль Мефістофеля—поза його діпазоном. Коли свого часу видатніший «Мефістофель» німецької сцени Посарт був усього тільки дрібний біс, то Янінгс у цій ролі є втілення провінціалізму та дешевої оперності. Зате нечуваних технічних ефектів досяг один з кращих німецьких операторів Гофман та, як і завжди, виявили виключний смак, розуміння законів кінематографії та художню чутість архітекти-художники Герльєт та Реріг. Виконавці ролів Фауста, Гретхен та Марти—швед Г. Екман, дебютантка Каміла Горн та французька опереточна співачка Івета Жільбер—чудово виконали свої ролі. Але суцільності враження, з уже зазначених причин, не лишається від цього фільму.

«Національ-фільм» продовжує почату ним серію соціальних фільмів з постановщиком Лампрехтом. Новий фільм «Незаконнонароджені»—трагедія дитячої душі—визначний уже тим, що в головних ролях виступають діти, що їх ніколи досі не знімали Лампрехту пощастило змалювати ті гнітючі обставини, до яких потрапляють незаконні діти, що їх

за гроші віддають виховувати чужим людям.

Третій фільм «Пригоди принца Ахмета»—зробила за мультиплікаторним принципом художниця Лотте Рейнінгер, що працювала над ним біля двох років. Досі мультиплікаторний фільм робили тільки короткометражний. Ця перша спроба зробити його на шість

Режисер Мурнау закінчив в «Уфа» ставити грандіозний фільм «Фауст». На фотографії—славний німецький актор Е. Янінгс у ролі Мефістофеля та шведський актор Геста Екман у ролі Фауста

актів мала скрізь, де фільм демонстрували, величезний художній успіх. Художниці пощастило передати і східний колорит, і казкову легендарність. На жаль, фільм цей, крім театрів першого екрану, ніде більше не демонстрували й очевидно не демонструватимуть, бо з погляду зборів він задніх пасе, рівняючи до всіляких авантурних та фарсових халтурних фільмів.

З чужоземних фільмів треба відзначити передусім фільм «Віяло леді Віндермеєр», що його ставив у Америці Любич. Цю сатиру Уальда на англійську суспільність Любич перетворив на тонку комедію, що є, правда, до певної міри переспів його відомого «Шлюбного кола», але-ж у кожному кадрі комедія оригінальна та художньо-цікава.

Другий значний успіх американської кінематографії в Берліні—це «Богема» з Ліліан Гіш у ролі Міші. Радше, успіх цього фільму—успіх найбільш європейської акторки американського екрану, чулої та тендитної Ліліан Гіш. Її заслуга особливо велика, бо їй пощастило перемогти негативне ставлення німецької публіки до американського фільму, що було тут особливо до-речі. Бо більшого заскудження богеми Мюрже, як то зробив режисер цього фільму, що перетворив художників та акторів на якихось циркових блазнів, їхню веселість—на балаганно-п'яницький розгул,—важко собі й уявити.

Велика подія прокатного сезону—вихід на німецький ринок нещодавно утвореного мішаного німецько-американського товариства «Паруфамет» (Парамоунт+Уфа+Метро-Гольдвін). Але з цієї великої програми Паруфамет доводиться відокремити тільки фільм «Бен Гур», шедевр «монументальної» кінематографічної творчості. Фільм цей коштував мільйон доларів, знімали його в Італії та Америці. Сюжет фільму взято з епохи завоювання Єрусалиму римлянами; до того-ж

для більшого успіху в Америці, до нього приєднали довгу біблійську історію, починаючи від народження Христа й кінчаючи Голгоотою. Однак цей увесь матеріал є баласт до самого фільму, що його успіх фактично полягає в двох моментах: морському бою римських галер з піратами та величезному бігому колесниць підчас свята в Александрійському цирку.

Окремий розділ серед усього кінематографічного виробництва творять фільми, зміст яких запозичають з російського життя. Росія—це екзотика дуже кінематографічна. Росію ніхто не знає: в Росії бігають білі ведмеді по вулицях і росте креслата журавина, а тому—нехай живе Росія в кінематографічному виробництві! З таких-о російських фільмів треба в пер-



Молода артистка німецького кіно Ліліан Гершей у фільмі «Цицила Сусанна» за оперетою Кольберта. Режисер Айхберг

у чергу відзначити два фільми: «Орел» та «Кур'єр царя». «Орел» — виробництво американського «Товариства об'єднаних акторів», з Валентино, що недавно грав, у головній ролі, є з нашого погляду пародійна переробка Пушкінського «Дубровського». Російський глядач дивитися без сміху на цей фільм не може.

«Кур'єр царя» — героїчна кіно-поема, яку знімало французьке кінематографічне товариство з Іваном Озжухіним у головній ролі. Не кажучи вже про «мбурність» дії, хаотичність та нелогічність сцен — знімальна сцена, де в осліпленого татарями Мозжухіна раптово «вирастають» очі, — доводиться констатувати квалітет головного козиря цього фільму — гри Озжухіна. Він абсолютно не дав героїчності, остіль-

ки потрібної для головної фігури романа Жюль-Верна «Михайло Строгов» і щирість виконання часто перетворював на холодну техніку.

Наприкінці нашого огляду треба особливо відзначити два великі американські фільми «Бурлаки» та «Співір», що також належать до серії «російських» фільмів, однак, з цілком несподіваним для буржуазної Америки політичним забарвленням.

Обидва фільми відносяться до перевороту 1917 року, до боротьби білої та червоної армій. Яскраво виявлені симпатії авторів фільмів на боці нової Росії. Правда, героїчних червоноармійців витримано в дуже екзотично-оперній стилі й вони аніскільки не різняться від звичайнісіньких американських кіно-любовників.

Spectator

„МЕТРОПОЛІС“



Коли фільм за сценарієм Теа фон Гарбу «Шібелунг» зробив свого часу багато галасу, то новий фільм того ж автора «Метрополіс», за повідомленням німецьких газет, є найбільшим поки що досягненням не тільки німецької, а й світової кінематографії. Фільм «Метрополіс» ще не з'явився на екрані, а ті, що бачили його під час роботи, кажуть про нього як про шедевр кіно-творчості. «Метрополіс» малює фантастичне майбутнє місто прийдешнього. Багато-мільйонне роготинне населення цього міста воює з багатим капі-

талістом, що є власником всіх машин і всього міста. Таким чином, боротьба робітничих мас з капіталом є основною й провідною думкою цього величезного кіно-фільму.

Постановка «Метрополіса» (режисер Фріц Ланг) коштує понад 5 мільйонів марок.

Молоді німецькі кіно-артисти Карл Фреліх та Брігіта Гельм, що вперше знімаються в кіно, виконують головні ролі в «Метрополісі».

На наших малюнках — характерні кадри з картини.





Микола
Джера

ХРОНІКА ЗАКОРДОННОГО КІНО

Венеція на фільмі

Французька фірма "Сіне-Альянс" закінчує тепер великий фільм "Казанова", що має показати венеціанську добу. "Сіне-Альянс" витратило величезні кошти, щоб зафілювати старе місто дожив. Досить взяти на увагу, що славнозвісному майданові св. Марка прийшлося надати такий вигляд, який він мав у 1750 році. Технічний матеріал, що надійшов з Парижу, зайняв 5 вагонів. Вже знято Венеціанський Карнавал, в якому брали участь тисячі артистів.

"Червона Маша"

Американське товариство "Фокс-фільм" ніби-то розшукало сценарій Л. Троцького "Червона Маша", що його він написав і пропав під час свого перебування в Америці до війни. В зв'язку з великою цікавістю американців до російського побуту, фільм має незабаром з'явитись на екрані.

Кіноки Німеччини

Кіноки СРСР завойовували собі в нас визнання. Останній їхній шедевр "Шоста частина світу" — всіма визнане надбання радянської кінематографії.

Ідея "кіночества" — зняття "життя знаменця" — пройшла й радянські кордони. Передові кінематографісти Німеччини, як от малю Рутман, почали для "Фокс-фільму" зняття картини "Берлін — симфонія великого міста". Це щось подібне до нашої "Шостої частини світу".



Художник Рутман під час зняття



Паташон в ролі Санчо Панчо

Дон-Кіхот на екрані

Данське кіно-піприємство "Палладіум" готує художній детально розроблений фільм "Дон-Кіхот". Зйомки відбуваються в Іспанії. Ця думка викликала живі зацікавлення серед іспанських громадських класів. Різні відповідні установи, військові частини та приватні особи охоче постачають для фільму потрібний матеріал. Іспанський король Альберт дозволив знімати меблі й свої приватні покої в королівському палаці в Севільї. Навіть черниці з монастиря Санта-Анна на березі Гвадалквівіру пустили артистів з апаратом у стіни свого монастиря.

В ролі Дон-Кіхота знімається відомий артист Пат, в ролі Санчо-Панчо — Паташон.

Замість оркестру — орган

Недавно в паризькому кіно "Мадлен-Сінема" замість оркестру збудовано величезного органа американського виробу, що багатством своїх звукових можливо-

стей значно перевищує всі церковні та концертні органи, які досі збудовано. Орган перевищує навіть найповніші та найсучасніші оркестри, бо може здійснювати всі звукові ефекти, які потрібні для фільму: джаз банди, барабан, дзвони й дзвоник, шарманку, дзвін телефону, різкі авто, шум дощу та бурі, ричання та крик звірів то-що. Цей орган разом з митом обійшовся адміністрації кіно в 1 мільйон франків, тоб-то по курсу коштує 70000 карб. золотом.

Ухвали міжнародного конгресу кіно-промисловців

Європейські кіно-промисловці, як відомо, зібрали у Парижі у вересні місяці міжнародний конгрес, на якому було представлено 28 буржуазних держав. Цей з'їзд було скликано головним чином для того, щоб знайти способи боротися з американською конкуренцією, що загрожує цілковитою руїною європейській кінематографії.

Після кількоденних палких дебатів конгрес ухвалив дві резолюції.

В першій з'їзд висловлюється за потребу утворити постійну організацію, що має забезпечити виконання ухвал чергових конгресів і загалом слідкувати за долею кіномистецтва та промисловості.

Конгрес обрав міжнародну комісію, що матиме осідок при Лізі Націй (і тут без цієї потреби не обійшлися кіно-капіталісти!). Комісія має подбати про виконання ухвал конгресу, підготувати другий і підготувати ґрунт для утворення міжнародної організації кінопримців. До комісії увійшли представники кінопримців Німеччини, Англії, Франції, Бельгії, Голандії, Угорщини, Італії, Швеції та представники міжнародного інституту інтелектуального співробітництва, міжнародної конфедерації інтелігентних робітників, міжнародної федерації кінематографічної преси, міжнародного бюро праці, міжнародної федерації студентів та міжнародної літературної та артистичної асоціації. Комісії дано право кооптувати авторів сценаріїв, режисерів, акторів та техніків різних країн.

Друга резолюція ухвалює скликати другий конгрес у Берліні й доручає німецькій делегації подбати про підготовку з'їзду.



КІНО-ПЛІВКА

Російський відділ:
Walter Strehle G.m.b.H. - Berlin - SW 48

AGFA

Видає: ВУФКУ

Київськ. Окріт № 21587

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ



Київ-Друк, 1-ша фото-літо-друк. № 699-3.000



Кіно-плівка „Лігноза“

LIGNOSE

ПОЗИТИВНА: чорно-біла
кольорова

НЕГАТИВНА: оригінал
орто
орто-екстра
панхроматична

Запитання, довідки то-що
на першу вимогу даремно

Lignose Film G. m. b. H. Berlin NW 40. Moltkestr. Lignoshaus.



**ПЕРЕДПЛАТА НА
ЖУРНАЛ..КІНО..
ЩО ЙОГО ВИДАЄ
№1 ВСЕУКРАЇНСЬКЕ
ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ**



НА 3 МІСЯЦІ	— 90 коп
НА 6 МІСЯЦІВ	1 крб. 50 коп.
НА ОДИН РІК	3 крб.

Передплату приймається по Обласних відділах
ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:
Київ, Бульвар Т. Шевченка 12. ВУФКУ.

Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.

Одеса, Обласний відділ ВУФКУ.

Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.

Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

**ЦІНА
№ ЖУР.
30 КОП**